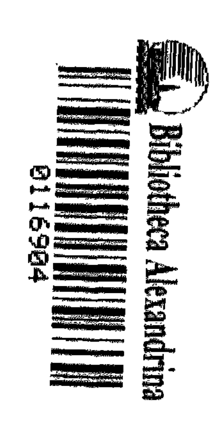
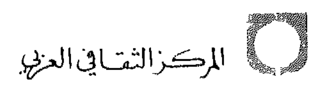
د. عبدالله الغذامي

القصيدة والنصّ المضاد









القصيدة والنصّ المضاد

* القصيدة والنص المضاد.

* تأليف: د. عبدالله محمد الغذامي.

* الطبعة الأولى، 1994.

* الناشر: المركز الثقافي العربي

* العنوان:

□ بيروت/الحمراء - شارع جان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث.

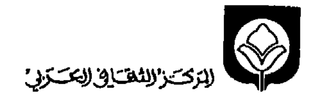
* ص. ب/113-5158/ * هاتف/343701-352826/ * تلكس/NIZAR 23297LE/

□ الدار البيضاء/ ● 42 الشارع الملكي - الأحباس * ص. ب/4006/ * هاتف/307651-303339/

● 28 شارع 2 مارس * هاتف /271753 - 276838/ * فاكس /305726/.

القصيدة والنصّ المضاد

د. عبدالله الغذامي



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

«سياسة البلاغة أشد من البلاغة(*)»
الجاحظ

قال ليفي شتراوس مرة أن الإنثروبولوجي لا يستطيع أن يكتب عن قبيلته.

ماذا عنّا نحن والقصيدة...؟ هذه القصيدة التي مارسنا الكتابة عنها وضدها منذ مجالس النابغة في عكاظ، وإلى ما لا نهاية. مارسنا ذلك بثقة واطمئنان، ولم نتساءل قط عن قدرتنا أو عجزنا عن الكتابة عن نصوص هي بمثابة القبيلة التي ننتمي إليها والخيمة التي نأوي تحت أطنابها.

لم نتساءل عن نصوص كنّا نحن بعض ثمارها ولم نستفسر عن قدرة الثمرة على الحديث عن النواة وعن الشجرة.

وكنّا نزعم دوماً أننا نكتب من خارج النص - من فوق التجربة وبالتالي نوهم أنفسنا بأن أحكامنا ونظراتنا موضوعية ونقدية، ونرى أن هناك حاجزاً معرفياً يقوم بيننا وبين النصوص، وهذا الحاجز المتوهم أعطانا حسّاً بالطمأنينة جعلنا نعتز بأحكامنا ونثق بها،

(*) البيان والتبيين 1/ 113، تحقيق فوزي عطوي، بيروت 1968.

ونفترض أننا منفصلون عن النصوص المدروسة انفصالاً يكفي لحماية تصوراتنا من التلبّس بالمدروس أو الانصياع له. ولربما حرصنا على التمرّد على النصوص والعدوان عليها إمعاناً منّا في إثبات انفصالنا عنها وكسر الانتماء المتبادل فيما بيننا.

تلك صفة أراها تنطبق على كل الدراسات التي تدعي لنفسها دعوى النظر الموضوعي في تراثها. وهي موضوعية تنسب إلى نفسها دعاوى معرفية وابستمولوجية بأنها مستقلة ومحايدة وبريئة. هذه صفات الموضوعية المتوهمة.

ولكن هذا قاد إلى إساءة الحكم نتيجة لإساءة التصوّر. ذاك لأن العلاقة ما بين العربي والشعر هي علاقة الفرد بالقبيلة، وكما ورد في الأثر الشريف:

(لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين(*)) فالشعر هو صوتنا وهو كلمتنا وهو نحن. فهل يمكننا ـ إذن ـ أن ننفصل عن النص وأن نستقل عنه...؟ هل ننفصل عن ذواتنا ونتحرر منها لكي نحكم عليها...؟

لقد صرت اتّجه شيئاً فشيئاً إلى استنكار هذا التوهّم بالانفصال، وصرت أرى استحالته. وبالتالي صرت أرى ضرورة الانتقال من وهم الانفصال إلى حقيقة الاتصال، بل الإيغال في الاتصال من أجل تحقيق الكشف والاستبصار من الداخل ـ لا من الخارج ـ.

(*) أورده ابن رشيق في العمدة 30/1 ت محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1972م.

وبما أننا جزء من هذه الخيمة فلا أفضل ولا أجمل من الإيغال في الدخول فيها والغوص أعمق وأعمق في أغوارها وأعماقها ومن ثم البحث فيها، في داخلها عنها وعنّا. عن الذات وذات الذات. عن النص ونص النص. وهذا ما يحاوله ويسعى إليها هذا الكتاب.

أن يغوص في الخيمة ـ ويدخل في الداخل، يكشف في القصيدة عن القصيدة وفي اللغة عن اللغة وفي النص عن النص. وهناك بحث عن ذاكرة النص في مقابل ذاكرة الراوي، وعن القصيدة والنص المضاد، وعن اللغة حينما تكون ذاتاً إنسانية ويكون الكذب لعبة من أجل البقاء والحياة، وأخيراً بحث عن الصوت كمضاد لغوي في مقابلة الموت.

هذه خطوات في الدخول والغوص وفي الاستكشاف من الداخل، وكما ينقل الجاحظ فإن سياسة البلاغة أشد من البلاغة. وهنا يكون الدخول سياسة في الكشف وتعمُّقاً في التبصُّر والنظر.

عبدالله محمد الغذامي
الرياض 1992

(*) أسجل شكري الخاص للدكتورة سعاد المانع والدكتور محمد الهدلق على قراءتهما الفصل الأول ذاكرة النص/ذاكرة الراوي. . .
وكذلك أشكر المساهمين في ندوة (الشعر القديم أي قراءة. . .؟) المعقودة في جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء في فبراير 1993 ولقد كان للمناقشات التي دارت حول هذا البحث أثر دائم الحضور في نفسي وفي مقبل أبحاثي.



الفصل الأول

ذاكرة النص / ذاكرة الراوي

«هناك على الأقل ثلاثة آلاف طريقة لارتياد الحدث الأدبي ودراسته».

روبيـر اسكـار بيـت[1]

1 ـ تنوير:

ستظل الأسئلة قائمة ومستمرة حول الشعر الجاهلي، ولن نصل إلى إجابات تحسم التساؤل، لأن أسباب الشك كثيرة، وربما تكون موضوعية أيضاً إذا ما رأينا كثرة الشاكين ممّن نثق بعلمهم ونـواياهم. ولكن أسبـاب اليقين كذلـك موجـودة وكثيرة هي، وموضوعية أيضاً. ومن الطريف جداً أن نلاحظ هنا أن البحث في الشعر الجاهلي تطوّر تطوّراً نوعياً في عصـرنا هـذا من سؤال الانتحال إلى سؤال الشفاهية. ويشترك في ذلك باحثون عرب ومستعربون(*)، ويتشكل من ذلك تثاقف يفضي إلى تفسيرات

(*) من هؤلاء الذين أخذوا بمبدأ الشفاهية يأتي مايكل زويتلر في كتابه عن التقاليد الشفوية في الشعر الجاهلي الصادر عن جامعة ولاية أوهايو بأمريكا عام 1978 م وعبد المنعم الزبيـدي في كتابـه (مقدمـة لدراسـة الشعر الجـاهلي) الصادر بطرابلس ـ ليبيا عام 1980 م. وقبلهما جيمس مونرو في دراسته التي سنقف عندها في هذا البحث وقفة خاصة لكونها الدراسة الأسبق في هذا المجال.

ومن الأعمال الأخرى التي لامست أطراف مسألتنا هذه كتاب نوري القيسي عن وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، الصادر في الموصل عام 1974م وكتاب (الكلمات والأشياء) لحسن البنا عز الدين، وفي هذين العملين وقفات تداخل مسألة (الشفاهية) وتفيد فيها وإن كان المؤلفان لا يقولان بالشفاهية والدراسة عندهما تأخذ وجهات أخرى (صدر الأخير عن دار المناهل. بيروت 1989).

جديدة تعتمد على فهم جديد، ويتحقق هنا قول إليوت: «إنه لم يؤثر في الآداب القديمة شيء قدر ما أثرت الآداب الحديثة»[2].

وإن كان سؤال الشفاهية سؤالاً عن (الأصالة) فإن ذلك يشمل ـ فيما يشمل ـ سؤال الرواية. ورواية الشعر الجاهلي كانت شفوية بالفعل وبالاصطلاح على مدى زمن طويل استمر حتى بعد أن تمّ تدوين الرواية. ذاك لأن التدوين لم يكن نقلاً للشفاهي إلى الكتابي، ولكنه تسجيل خطّي للرواية الشفوية. وهذا أبقى الشفاهية بكل شروطها وصفاتها ونتائجها. وما نقرؤه الآن هو (الشعر الجاهلي المروي) وليس المدوّن. فالتدوين ـ إذن ـ قد ثبّت الرواية الشفوية، وعزّز القيم الشفاهية في الشعر الجاهلي وأورثنا إياها. ولكن هذا لا يعني أن هذا الشعر شعر شفاهي خالص الشفاهية، كما ذهب ويذهب بعض الباحثين. بل إني أرى أن الشفوية هي سمة للرواية وليست للإبداع. والشفوية ليست في الإنشاء ولكنها في الرواية وفي النقل. وصفات الشفاهية تسرّبت وسادت في الشعر الجاهلي بسبب أفعال الرواة وليست بفعل الشعراء. ولذا فإن ما أقوله في هذا البحث هو أن الإبداع الجاهلي كان إبداعاً شعرياً كتابياً ـ بمعنى أنه يتّسق مع شروط الكتابية أكثر من اتساقه مع شروط الشفاهية ـ فهو فردي يقوم على نص أصيل فرد، ويقوم على آليات الإنشاء الشعري الغنائي التي لا يفترق فيها أمرؤ القيس عن بدر شاكر السياب إلّا بمعرفتنا أن السياب يجيد الكتابة وعدم تيقننا من معرفة امرىء القيس لها. والأمية المنتشرة في ذلك الزمن هي أمية اليد والخط ولا تجعل الشعر الجاهلي شعراً شفاهياً لمجرد أن قائليه لم يسطروه على ورق. على أن الآثار المنقولة والحفريات المكتشفة تشير إلى وجود عادة الكتابة

والتدوين وشيوع ذلك بين الناس في الجزيرة العربية منذ أزمنة مبكرة. كما تشير حفريات قرية الفاو في جنوب المملكة العربية السعودية إلى أن الناس يكتبون نصوصهم الدينية والشعرية ويعلقونها على المعابد. كما تشير هذه الحفريات إلى أن الكتابة نشاط اجتماعي شامل، يمارسه الأطفال والنساء، مثلما يمارسه رجال الدين والشعراء. ولقد وجدت كتابات تدل على أجناس وأعمار الكاتبين[3].

ومصطلح (الشفاهية) كما تشكل لدى باري ولورد[4] في دراساتهما عن الشعر اليوغسلافي، وقياسهما له على ملحمة الإلياذة، يعني أنه شعر نمطي (Formulaic)، والقصيدة الشفاهية لا تقوم على نص ثابت، وهي نصّ متغيّر ومتبدل على لسان كل منشد. وكل منشد يغيّر في كلماتها وجملها وفي أبياتها، وله الزيادة فيها أو الحذف منها. ويدخل فيها عناصر جديدة ويلغي منها أخر، مع كل حالة إنشاد. بل ربما غيّر المنشد القصيدة تغييراً كاملاً. ولذا فإن الشعر الشفاهي سائب التكوين، ويتجدّد إبداع القصيدة على لسان كل منشد. والمنشد الشفاهي لا يحتاج إلى حفظ القصيدة في ذاكرته. وليس للحفظ من مكان لدى الشفاهيين. ومهارة الشفاهي لا تعتمد على ذاكرته، ولكن على إتقانه لمجموعة من الصيغ الهيكلية والنمطيات القولية، ومجموعات من الأسماء والأحداث، وتشكل له هذه إطاراً شكلياً يحشوه بما يلائم موقف الإنشاد. ومن ثم فليس هناك إبداع فردي وليس هناك نص معين لشاعر معين. والنصوص تكون نشاطاً قولياً شفاهياً مشاعاً كممارسة إنشادية دائمة التغيّر والتبدّل. والشفاهي ـ إذن ـ نص نمطي مشاع. أما الكتابي فهو

نص فردي وغير نمطي، ولا صلة لذلك بإجادة الكتابة عضلياً من عدمها. فما هي حال الشعر الجاهلي قياساً على ذلك؟

إن في الجاهلي شفاهية تختلف عن هذه الشفاهية. ففي حين أن النص الجاهلي نص كتابي (فردي، ثابت)، فإن الشفاهية فيه هي شفاهية الرواية، ولقد امتزج هنا صنيع الراوي بصنيع الشاعر فاشتبه الأمر علينا، وجاءتنا النصوص الجاهلية حاملة لكثير من المزج بين هذين الصنيعين المختلطين في النص الواحد وعبر النصوص المختلفة. فكثر التشابه والتكرار والنمطية، وبرزت سمات الشفاهية من باب الرواية، ونتج عنها ما نراه من نمطية عناصر الخطاب الشعري. وهذه صفات الشعر الشفاهي، ولكن بإزاء ذلك ظهر التفرّد والاختلاف والتجاوز والمبارزة الإبداعية. وهذه ليست من صفات الشعر الشفاهي مما يجعلنا نقول إن القصيدة الجاهلية خليط من السمتين معاً وفي آن.

ونحن هنا نعزو أسباب ذلك إلى الرواة، الذين مارسوا الشعر ممارسة شفاهية دفعت بهم إلى الاعتماد على (النمط) حسب مفهوم باري ولورد ـ لظروف عملية سنقف عليها في المبحث الثاني أدناه ـ وهذا أدّى بهم إلى تداول صيغ شعرية لها صفة الثبات والتكرّر ـ فأثبتوها وكرّروها بين الأشعار.

على أن التمييز بين ما هو من الشاعر وفي قصيدته، وبين ما هو نمطي شفاهي دخيل، أمر ممكن من خلال التشريح النصوصي الذي يفترض وجود ذاكرتين متميزتين في النص. أحدهما ذاكرة الراوي، والأخرى ذاكرة النص. ولقد تزاحمت الذاكرتان على النص الجاهلي، وتقاسمتاه، بل إنهما تنافستا عليه، وربما

أفسدتاه، وسببتا الشكوك فيه وفي أصالته. خاصة وأن هذه التشابهات تكثر في هذا الشعر، وتقل فيما سواه من شعر ما بعد عصر التدوين. وشيوع هذه الظاهرة في الشعر المروي في مقابل قلتها في الشعر المدوّن تعني ـ إضافة إلى ذلك ـ أن هذه التشابهات والأنماط ليست تقليداً شعرياً عربياً. إذ لو كانت كذلك لاستمرّت شائعة، مثلما استمرّت التقاليد الأخر. وهذا سبب آخر من أسباب التساؤل عن حقيقة النص الجاهلي، ونسبة الأصيل والدخيل فيه، أي نسبة الكتابي والشفاهي.

وفي هذا البحث سوف أشق لنفسي طريقاً داخل النص لأبحث في النص عن النص، وأفحص مادته لمعرفة حقيقته.

فالنص ـ كما يقول ثعلب[5] ـ هو كشف وإظهار، وكل مُظهر فهو منصوص، وكل تبيين وإظهار فهو نص. وأصل مادة النص من قولهم: نصَّه، إذا أقعده على المنصّة، والقصيدة ـ إذن ـ أقعدها الشاعر على منصّة الشعر، وتركها لنا على أنها كشف واستظهار، وعلينا نحن كشف الكشف، والحفر في منصّة الشعر لنضع القصيدة في بحرها الطبيعي الذي لا يمكنها أن تعيش إلاّ فيه (وكما للأسماك مياهها الإقليمية فإن للقصائد أيضاً مياهها الإقليمية)[6]. وكل بيت تائه بين القصائد سوف يجد لنفسه أسباباً حيوية للبقاء في موقعه الطبيعي، بعد رحلة الضياع بين النصوص.

ولا ريب أن النقد النصوصي بمفهوماته الأساسية يساعد على تجلية الأمر وتوجيه البحث، خاصة ما يتعلق منه بمبدأ (تفسير الشعر بالشعر)[7] وهو مبدأ يؤسّس لعضوية الفعل الشعري، ويؤكّد جسدية النص بمعنى حيويته وتفاعله الداخلي الذي ينفي الدخيل

ويثبت العنصر الأصيل ليبني ذاكرة النص. ولكن قبل ذلك سأقف وقفة على ذاكرة الراوي وما أحدثته من أحكام وفهم وتفسير. أو لنقل ما أحدثته من سوء أحكام وسوء فهم وسوء تفسير.

2 ـ ذاكرة الراوي:

جاءنا الشعر الجاهلي بواسطة الرواة الذين كانت الذاكرة هي أداتهم الفاعلة، وهذا يعني أننا نتعامل مع (الذاكرة) وليس مع أي عامل مادي أو عقلي آخر. ومن شأن الذاكرة أن تكون انتقائية ومتذوقة، وتفرض حينئذٍ حسّها الذوقي على ما تنتقيه من شعر منقول. ويصحّ هنا أن نقول إن ما نقرؤه من الشعر الجاهلي هو مختارات الرواة. على أننا أمام نوعين من الرواة ومستويين من النقل. فلدينا الرواة الأعراب، أبناء الصحراء، ولدينا العلماء الذين دوّنوا الشعر وتسمّوا باسم الرواة مثل الأصمعي وغيره. والانتقاء إذن يمرّ بمرحلتين من الراوية الأعرابي إلى الراوية المدوِّن. ومن ذاكرة إلى ذاكرة وذائقة إلى ذائقة، ممّا يشكل ذاكرة مصفاة ومنتقاة، وهي بعد ذلك كله ذاكرة بشرية. وبما أنه كذلك فهو صورة لهذه الذاكرة. ومن هذا الشعر سوف نعرف حقيقة الأداة الناقلة، مثلما أننا سوف نتمكن من معرفة المنقول بما أنه نصوص ماثلة. وهذا الشعر إذن أثر لشيئين هما الناقل والمنقول وسنجد الاثنين معاً داخل هذا الشعر. والمطلوب منّا هو الفرز والتمييز بين الفعل الشعري داخل القصيدة، وبين الفعل الإنتقائي الذوقي فيها، أي بين ذاكرة النص وذاكرة الراوي.

ولا ريب أن الرواية هي ضرب من التفسير ومن النقد، مثلما

هي انتقاء وتذوّق. مما يعني أن القصيدة الجاهلية قد نقلت إلينا بعد أن تداخلت فيها عناصر الشعر كإبداع فردي مع عناصر الرواية انتقاء وتذوقاً وتفسيراً ونقداً. وليس من الصعب التمييز بين هذه الأشياء داخل النص الواحد، إذا ما نحن أخذنا بمبدأ جسدية النص، ثم أخذنا بإجراء التشريح عليه.

وفي السبيل إلى ذلك ننظر إلى حال الرواية بظروفها العلمية والنفسية المحيطة بها ذاك أنها قد حوصرت بثلاثة حصارات قاسية، أولها قلة الشعر المتاح لها مقارنة بما للعرب من شعر وفير. وهذا الشعر القليل صار مطلوباً من السوق الثقافية بإلحاح واسع، ولم يكن للرواة سوى أن يتداولوا هذا القليل يقلبونه ويردّدونه استجابة للطلب. ومثل حال كل من لا يملك غير القليل فإن تداولهم لهذا الشعر سوف تشوبه شوائب الإعادة والتكرار وتكرار التكرار، لأن هذا هو ما في الوسع والمستطاع. ولم يعد أمر ضياع أكثر الشعر الجاهلي بالشيء الخفي على الدارسين. ونحن هنا لا نسوق هذه الحقيقة للإبلاغ عنها، ولكننا نشير ـ فحسب ـ إلى وعي الرواة ووعي المدونين بهذه الحقيقة. على أن وعيهم بها هو ما شكّل ضاغطاً نفسياً ومادياً على الرواة لكي يقلبوا القليل المتبقي على كافة التقليبات الممكنة. وسيشمل ذلك إدخال شيء على شيء ونسبة بيت أو أبيات، وكذلك مقطوعات وقصائد، إلى شاعر وشاعر وثالث. . . إلخ. إضافة إلى ما يعتور الذاكرة من عيوب إنسانية طبيعية كالنسيان واللبس وملابسات الظن وسوء النقل. ثم إن العرب مرّوا بظروف كانت أهم عندهم من رواية الشعر. وابن سلام الجمحي قد أشار إلى تشاغلهم بالإسلام والجهاد والفتوحات

ممّا ألهاهم عن رواية الشعر. فلما (اطمأنت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر فلم يؤولوا إلى ديوان مدوّن ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل فحفظوا أقلّ ذلك وذهب عليهم منه كثير)[8].

على أنهم لم يلتفتوا إلى ذلك القليل ولم يطلبوه للتدوين إلاّ بعد أن اطمأنوا إلى أداء مهمات أكبر وأجل عندهم، وهي كتابة القرآن الكريم بعد مقتل كثير من القرّاء في حروب الردّة، ثم بعد تفرّغ علماء متخصصين في رواية الحديث وجمعه وتدوينه.

ومن هذا صارت شهادة أبي عمرو بن العلاء: (ما انتهى إليكم ممّا قالت العرب إلاّ أقلّه، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير)[9]. وهي شهادة تتردّد في كل كتب التراث وهي - إذن - مقولة حيّة ماثلة في أذهان الرواة والمدونين، وفي كامل وعيهم. ممّا يدفع بالجميع إلى التمسّك بذلك القليل رواية وتدويناً. وصار لرواة هذا القليل سوق علمية تجعل مصداقية الراوي وذاكرته أساساً يفوق ذاكرة النص وتنمحي أمامه شروط النصوصية والشعرية، ويتم قبول القصيدة مهما كانت مختلّة لأن الراوي مقبول، وليس لأنها تحمل أسباب القبول بذاتها. فالقبول - إذن - للراوي وليس للقصيدة. وإذا ما صار التدوين هنا فإنه تدوين لذاكرة الراوي - بشفاهيتها الواضحة - وليس تدويناً للنص كما قاله صاحبه. والفارق ما بين النص الأصلي والنص المدوّن هو تلك المسافة الزمنية منذ لحظة الإنشاء إلى لحظة التدوين، مع ما داخلها من تعاقب الرواة وتغيّر الظروف وتبدل الأحوال، إضافة إلى عيوب الحفظ وانقطاع سلسلة السند.

ونتيجة لقلّة الشعر راح الرواة يحملون أشعاراً على الشعراء ليسدّوا من ذلك النقص، وفي ذلك يقول ابن سلام: «إن الرواة حملوا على طرفة وعبيد حملاً كثيراً لقلّة شعرهما بين الناس وهما من الفحول ـ الطبقات 26/1».

والحصار الثاني المضروب على ذاكرة الراوي هو غـايات الرواة، وهي غايات أثّرت على توجيه اختياراتهم، وحدّدت وجوه الانتقاء. وعن هذه الغايات وأثرها يقول الجاحظ: (لم أر غاية النحويين إلّا كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار إلّا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج. ولم أر غاية رواة الأخبار إلّا كل شعر فيه الشاهد والمثل)[10] ثم يذكر الجـاحظ فئة سمّاها (عامتهم) ربما كان لهم غرض جمالي وتربوي في نقل الشعر، ولكن الفئات التي جاءت في الاقتباس هي فئات مهمة جداً ولها سلطة ثقافية وعلمية لا رادَّ لها. وهذا يعني أن غاياتها من الشعر سوف تقرّر مصير الأشعار المتداولة بينها. وهذه الغايات هي الإعراب والمعاني الصعبة وشواهد الأخبار. إنها غايات صارمة وواضحة النوايا ثم إن أصحابها ذوو سلطان علمي غالب. ومن تكن تلك غاياته فإنه لن يهتم بالجانب الشاعري أو الجمالي في القصيدة، وسوف تكون نصوصية النص خارج همّه ومطلبه. ولهذا فإنه لن يقلق من تداخلات النصوص ما دام الإعراب قائماً وما دامت المعاني الغريبة وشواهد الأحداث تطفو على سطح القصيدة. فالقصيدة ليست غاية لهم. إنها مادة علمية تشكّل مرجعاً توثيقياً. وشَبَه القصيدة بالآلة أكبر من شبهها بالجسد عند من تكون هذه دواعي النظر عنده. حتى لقد روي عن بعض ثقاة النحويين أنهم

كانوا يعدلون من ألفاظ الشعر إذا كانت القاعدة النحوية التي يحبذونها تقتضي ذلك. ولقد قال الدكتور إبراهيم أنيس مرة إن الشعـر المنسوب إلى بعض المـولدين على أوزان غيـر أوزان العـروض المعـروفـة هي من وضـع من سمّـاهم بمـولـدي العروضيين[11] ولم تك من قيل الشعراء.

بهذا صارت غايات الرواة قيداً يحاصرهم ويوجّه اختيارهم، وزاد هذا من مآسي القصيدة الجاهلية، حيث حاصرها الـزمن وحاصرتها الظروف فأضاعتها ما عدا القليل، وتدخلت في هذا القليل غايات بعض الرواة، فض ـت بعض هذا القليل، وشوّهت البعض الآخر. وفي وسط ذلك حلت الآراء والأهواء ـ كما يقول ابن سلام[12] ـ فللرواة الآراء وللقبائل الأهواء. وبين هذه وتلك وقع الشعر.

وثالث الحصارات هو نتيجة للسابقين، وشاركهما في الضغط على ذاكرة الراوي، ودفعها إلى أفعال هي في حقيقتها ضدّ الشعر. ولربما كانت الأخطاء المرتكبة في حق القصيدة الجاهلية إنما تقع عن حسن نية أشار إليها ابن سلام بقوله: (وجدنا رواة العلم يغلطون في الشعر، ولا يضبط الشعر إلاّ أهله)[13]. وفي هذا القول شهادة على وجود أهلٍ للشعر يضبطونه، ولسنا نشك في ذلك. ولكننا نقول ـ فحسب ـ إن هناك من يغلط وهناك من يخلط وهناك من ينتحل. وهؤلاء خلطوا عملاً صالحاً بآخر سيء. وعلينا أن نميز بين العملين، لأن ضبط الشعر يحفظ ويحافظ على ذاكرة النص. أما من غلط من رواة العلم فقد أحلّوا ذاكرتهم داخل القصيدة فأربكوها وأربكوا الدارسين من بعدهم ـ كما سنرى لاحقاً ـ.

ومن الذين غلطوا بحسن نية محمد بن إسحاق بن يسار فهذا ـ حسب ابن سلام ـ (ممّن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه... وكان من علماء الناس بالسير... قبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر، أتينا به فأحمله)(14) .

ولقد لامه ابن سلام لوماً شديداً، ولم يقبل عذره. وهذا الرجل عالم بالتاريخ موثوق، قال عنه الزّهري، لا يزال في الناس علم ما بقي هذا الرجل(15).

ولننظر الآن إلى هذه الحال: رجل موثوق وعالم محترم. وفي مقابل ذلك هو رجل لا علم له بالشعر. ومع ذلك فإن الناس قد أخذوا عنه الشعر. والناس هنا بين أمرين من أمورهم، أحدهما احترامهم لعالم موثوق. والثاني قلة الشعر وندرته ـ بعد الفقدان الجماعي ـ. ولذا فقد تناسى الناس جهل صاحبهم بالشعر، فأخذوا منه ما أخذوا. ولكن هذا قد أفسد وهجن. وفي كلمة التهجين إشارة إلى الخلط والاختلاط. وهذه هي علة الشعر الجاهلي. ذلك الخلط الذي ينبغي علينا كشفه وتمحيصه.

على أن الأمر يتجاوز أحياناً حسن النوايا إلى القصد والتعمّد، كما يقول ابن سلام عن حماد الراوية، وهو أول من جمع أشعار العرب ولكنه غير موثوق به، وكان ينحل شعر الرجل غيره، وينحله غير شعره(16). فهو يخلط شعر هذا بشعر ذاك. وهذا معناه أن الشعر المختلط شعر جاهلي أصيل من حيث إنشائه ولكن الرواية عبثت به وخلطته على بعضه.

وما فعله حماد الراوية هو خلط واع ومتعمد. ويقدم ابن سلام الجمحي لنا مقولة قاطعة تجزم بأمر الخلط وتفضح صنيع العشائر والرواة فيقول: (في الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير)[17]. ولا يفوت الأستاذ محمود شاكر، محقق كتاب ابن سلام، ملاحظة أن كلمة (مصنوع) تعني أنه محمول على الشاعر وهو من عمل غيره، وليست تعني الوضع، واستشهد لذلك بقول سيبويه عن بيت من الشعر أنه: مصنوع على طرفة، وهو لبعض العباديين، فهذا معناه أنه محمول على الشاعر وليس أنه ممّا صنعه الكذّابون أو القبائل[18].

على أن الغلط بحسن نية أو عن قصد لا يقف عند الجهلة بالشعر أو منتحلي الأشعار، بل إنه يداخل حتى علماء الشعر الموثوقين، ولقد روى أن الأصمعي والأحمر قد أخذا على المفضل مآخذ في رواياته لأبيات لامرىء القيس وأوس وغيرهما. ولهذا قال ابن رشيق: (ولأمر ما قال ذو الرمّة لموسىٰ بن عمرو: اكتب شعري. فالكتاب أعجب إليَّ من الحفظ. لأن الأعرابي ينسى كلمة قد تعب في طلبها ليلة، فيضع في موضعها كلمة في وزنها، ثم ينشدها الناس، والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاماً بكلام ـ العمدة 250/2).

وهذا معناه أن الشعراء يعون مشكل الرواية الشفوية ويخافون منه وأنهم يخشون على شعرهم من التبديل والنسيان. وهو مشكل ظرفي وبشري. تحسّس منه الشاعر وسعى لتلافيه، حرصاً منه على نصّه، وعلى ثبات النص وفرديته وحصانته ضد الظروف الطبيعية والبشرية.

وحينما نقول هذا القول فإننا لا نقصد أن مجتمع الرواية ومجتمع التدوين العباسي قائمان على فساد في النوايا وخراب في الصنيع. ويكفي أن قد رأينا ـ هنا ـ ابن سلام والجاحظ يعلنان إدراكهما للموقف ويعرفان الخطأ ويعلنان عنه. بل إن ابن سلام يشرح القضية بصدق وأمانة حيث يقول: (ليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضعوا، ولا ما وضع المولدون، وإنما عضَل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء، أو الرجل ليس من ولدهم، فيشكل ذلك بعض الإشكال)[19].

وهذا الذي عضَل بابن سلام وبأهل العلم معه، وأشكل عليهم بعض الإشكال هو الذي حارت الدراسات فيه. وأثّر على فهم الدارسين وعلى تفسيرهم للشعر الجاهلي.

والرواية بشفويتها وبظروفها الموضحة هنا ضلّلت الدارسين المحدثين مثلما عضلت وأشكلت على الأوائل من أهل العلم، وراح فريق يشك بالشعرالجاهلي مثل موقف طه حسين في أول أمره، ومرجليوث. وراح فريق آخر يصف الشعر الجاهلي بالشفاهية مثل جيمس مونرو. ولقد يعنينا هنا موقف مونرو لأنه يتداخل مع ما نقول من جهة، ولأنه وقف على التشابهات وبنى حكمه عليها. ولذا فإنني سأشير باختصار إلى أطروحته ووجه اختلافي ومخالفتي لما يقول[20].

وإنه لمن الواضح الآن القول إن الرواة كانوا ينحلون شعر الرجل غيره ويزيدون فيه، ممّا يعني أن الخلط هنا هو خطأ من أخطاء الرواة وليس تقليداً شعرياً. وهذا هو أول مآزق مونرو إذ إنه بنى أحكامه على أخطاء الرواة وليس على تقاليد الشعر. ولم يبذل

أي جهد للتمييز بين ما هو (نمط شعري) وما هو خلط واختلاط أي أنه لم يميّز بين النمط الدخيل والنمط الأصيل. وحينما أتكلم عن نمط أصيل فالذي أعنيه هو المعجم الدلالي والتركيب الذي ينشأ ضمن الأعراف الأدبية ويشكل سياقاً لغوياً واصطلاحياً للجنس الأدبي. وهذا يحدث في كل الآداب وفي كل الفنون وفي كل العصور والثقافات. وحدوثه لا يجعل الشعر شفاهياً، ولا يلغي الأصالة والتفرّد. وهذا يحدث عند إليوت مثلما حدث للمتنبي وأبي نواس. وهم لا يختلفون بذلك عن امرىء القيس في دخول كل واحد منهم في سياق أدبي يحدّد موقع الشاعر من جنسه الأدبي بوصفه طيراً يغرّد ضمن سرب في سياق واحد، يتشابه ويتداخل ويتقاطع.

ولقد غاب ذلك عن بال مونرو مثلما غابت عنه أشياء أخر سأشير إلى بعضها هنا.

فهو أولاً قد حصر استشهاداته على أبيات الطلل، وأهمل الأجزاء الأخر في القصائد. وبذلك هشم النسق الشعري وكسر السياق، وفاته استكشاف العلاقات الداخلية في النص. وحكم على الكل بناء على وقفات مبتسرة رأى فيها جزءاً من الجزء. وهذا الصنيع لا يتيح للدارس فرصة التصوّر الصحيح. وسوء التصوّر يفضي بالضرورة إلى سوء الحكم.

وجعل نظرته مبنية على وجود التشابه فحسب. ولم ينظر إلى الاختلافات المتواترة في الشعر الجاهلي. مع أن الإختلاف هو الذي يتولّد عنه الإبداع. والمبدع لا يكون مبدعاً باتفاقه مع من

سواه، وإنما يكون ذلك باختلافه الذي يميّزه ويميّز شعره ويفصح عن تفرّده.

كما أن مونرو قد اكتفى - في الغالب - بالوقوف على فواتح الجمل مثل جملة (وقد أتناسى الهم) ومشابهاتها لدى عدد من الشعراء، ولم ينظر في الأنساق الإنشائية والجمل الشعرية التي دخلت فيها تلك الفواتح. ودخول الفواتح في جمل شعرية هو الذي يكشف عن وظيفتها في النص، ويفتح للمبدع باباً للإبداع والتميّز والتفرّد.

ونظرات مونرو المغلقة أو لنقل إن نظرته المبنية على نصف النظر قادته إلى الإحتكام الجازم والقاطع إلى (التشابهات)، وراح يجدول هذه التشابهات، وافترض أن الشعر الجاهلي بسبب هذه التشابهات شعر نمطي وبالتالي هو شعر شفاهي، وأطلق عليه عدداً من السمات الإفتراضية منها:

النص الجاهلي نص مرتجل، ولا وجود للنص الأصيل، والأسلوب الشعري جماعي، والشعر - إذن - ملكية مشاعة، ونقل الجمل النمطية ليس سرقة. ويجزم بعد ذلك وقبله بأميّة المجتمع الجاهلي. أي أنه مجتمع لا يقرأ ولا يكتب.

وهذه كلها استنتاجات لا تصمد أمام البحث والفحص. فأن يكون النص الجاهلي مرتجلاً فتلك دعوى تتعارض مع تاريخ عبيد الشعر وحولياتهم ونشاطهم في تنقيح النصوص. ومونرو لم يخرج هؤلاء من تطبيقاته ولم يستثنهم من أحكامه.

كما أن جزمه بإباحة السرقة يرد عليها بيت طرفة الذي يفتخر

فيه بأصالته وأصالة شعره وتفرّده حيث يقول[21]:

ولا أغير على الأشعار أسـرقها

عنها غنيت وشر الناس من سرقا

وهذا بيت لا تتسع دلالته للجماعية ولا للملكية المشاعة. بل إنها تشير إلى النص الأصيل للمبدع الفرد المتفرد.

كما أن جهل العرب بالكتابة مسألة تفندها كشوفات قرية الفاو في الصحراء الجنوبية، وقد أشرت إليها في بداية البحث...

ويلجأ مونرو إلى القياس على الشعر (النبطي) في الجزيرة العربية مدعياً بأن هذا الشعر لا يقوم على (نص أصيل)، وإنما هناك نص مفتوح يزيد وينقص في كل مناسبة ارتجال. وهذا ادعاء غير صحيح. فالشاعر النبطي يملك حسّاً ذاتياً بنفسه وبشعره. بل إنه يغار على نصّه مثل غيرته على عرضه. ويحرص على سلامة قصيدته ونقائها. وهذا لا يتعارض مع الإنشاد ولا مع الحفظ. وهو حسّ لا يحتاج إلى ورقة وقلم لكي يكشف عن وجوده. وإن كنّا سنقيس الجاهلي على النبطي فسنقول إن النص هنا وهناك نص إبداعي فردي كامل الإنشاء. وهو كامل من حيث نسبته إلى قائل فرد، ومن حيث ثباته كما يريد له منشؤه. ويتم تصحيح الراوي إذا أخطأ في نسبة النص أو في بناء القصيدة حتى إنه لا يغفر للراوي أن يخطىء في الحروف بل الكلمات أو الجمل أو الترتيب. ولا يحدث شيء من ذلك إلاّ بخيانة الذاكرة والنسيان ممّا يسبب الخلط والتداخل. ومن هنا فإن هذا الخلط والتداخل هي أخطاء وليست تقاليد أو أعرافاً أدبية. وهي من أفعال ذاكرة الراوي وليست من صنائع الشعراء.

على أن أخطاء الرواة تقود إلى إدخال نص على نص. وهنا يجب أن نتنبّه إلى ملحظ أساس يحرج فكرة مونرو إحراجاً خطيراً لا يسمح له بقياس الجاهلي على الشعر الشفاهي كالإلياذة أو الشعر اليوغسلافي، كما فعل باري ولورد. ذلك لأن (النمط) في الشفاهي يسير المنشد في النص الواحد، ولا يثبت النص بصورة واحدة، وإنما يتغيّر ويتبدّل، ويضبط النمط حركة التبديل والتغيير مع الإنشاد. ولكنه يظل نصاً واحداً كما هي الإلياذة. أما الذي حدث في الشعر الجاهلي فهو أن التشابهات ليست تبدّلاً وتغيّراً يحدث في النص الواحد، ولكنها تداخلات نمطية بين نصوص مختلفة. وهذا لا يعني أبداً أن النص الجاهلي مفتوح للمنشد يعدل فيه ويغيّر كيف شاء، كما هو الحال في الشعر الشفاهي عند باري ولورد، إنه يعني ـ فحسب ـ أن الرواة المتأخرين خلطوا بنسيان أو بقصد بين القصائد وداخلوا بعضها على بعض. والتاريخ يشهد على ذلك، كما أن معارضة ذاكرة النص بذاكرة الراوي سوف تفضح ذلك الخلط.

هنا يحسن بنا أن نميّز بين مشكل ظرفي قاد الرواة إلى الخلط، وبين سمات التكوين الإبداعي الذي هو بالنسبة للجاهلي تكوين نصوصي فردي مكتمل الفردية. والراوي ليس سوى أداة توصيل، وهو ناسخ يستعمل لسانه بديلاً عن القلم، والذاكرة بديلاً عن الورق. فإذا ما صار القلم والورق حلاً محل اللسان والذاكرة، ويتمّ حلّ المشكل الظرفي. وليس للراوي حقوق تماثل حقوق المنشد في الشعر الشفاهي، من حيث إن المنشد يتصرف في النص بتوجيه من النمط الإنشائي. أما الراوي فلا يفعل سوى نقل

القصيدة بأمانة كاملة مثلما قالها الشاعر الأصلي، سواء كان ذلك حقيقة أم ادعاء. ولن تجد راوية يعلن أو يعترف بتصرّفه في رواية النص. ولسوف يكون التصرّف مأخذاً يطعن في أمانة الـراوي ويهدّد مصداقيته، ويجعله غير موثوق ـ كما حدث لحماد الراوية وسواه من الرواة الذين كشفهم التاريخ. ويعد فعلهم حينئذٍ عبثاً يوصفون بسببه بأنهم كذابون لا يؤخذ بقولهم. وهذا لا يسمح بقياس الجاهلي على الشفاهي المصطلح عليه. ولعلّ مونرو قد أحسّ بشيء من ذلك حينما صرَّح بضرورة تعديل نظرية باري ولورد عن الشعر الشفاهي لكي تكون صالحة لوصف الجاهلي، ولكنه لم يفلح باستنبـاط تصوّر نـظري يحل لـه معضلة ذلك التداخل. وليس لإخفاقه هذا من سبب سوى أنه أخطأ هدفه، فجعل القصيدة تتحمل أخطاء الرواة، فصارت الأخطاء عنده ـ وفي توهّمه ـ أعرافاً شعرية وتقاليد إبداعية، وما هي بذلك.

وإن كانت الرواية قد أثّرت على وجه الشعر فإن الذي نفعله نحن هو أن نقبل الرواية بما أنها أداة لتوصيل النصوص إلينا، ولكننا نضع فكرة (الخلط) في كامل اعتبارنا. ومن هنا نقول إن مجمل الشعر الجاهلي هو شعر عربي صحيح إجمالاً ولكنه من داخله مختلط ومتداخل لا بفعل المبدعين وإنما بأخطاء الرواة.

3 ـ ذاكرة النص:

يقول الهمذاني في المقامة القريضية عن طرفة بن العبد إنه (مات ولم تظهر أسرار دفائنه، ولم تفتح أغلاق خزائنه)، ويبدو أن خزائنه وأسراره لم يهاجمها الموت فقط، وإنما تدخّلت الحياة في

ملاحقتها ومحاصرتها. فقد ضاع كثير من شعره، مثلما ضاع كثير من شعر عبيد بن الأبرص. وهما لا ينفردان في هذا الضياع، ولكن الذي ضاع منهما أكثر من غيرهما. فلمّا قلّ كلامهما حُمل عليهما حمل كثير ـ كما يقول ابن سلام[22].

وما دام ابن سلام ينص على الحمل على طرفة فإنه من المفيد أن نجعله مجالاً ننظر فيه نظرتنا في التمحيص والتشريح، لنكشف عن بعض وجوه الحمل ونميّز بين ذاكرة النص وذاكرة الراوي.

ونحن نعرف من كتب الأدب عن اشتراك مشهور بين امرىء القيس وطرفة في البيت التالي:

وقـوفاً بهـا صـحبي عليّ مطيهم
يقـولون لا تهلـك أسى وتجمـل
... ... وتجلـد

وكل من تكلم عن البيت قديماً أو حديثاً فإنه يقول إن طرفة قد قال البيت إما أخذاً من امرىء القيس وهذا رأي ابن قتيبة[23]، أو تضميناً حسب رأي ابن سلام. وكل من جاء بعدهما سار مسارهما في القول بتضمين طرفة لبيت امرىء القيس، إما عن وعي أو عن تداخل نصوصي. ولم يسأل أحد عن دور الرواية في الخلط. حتى ابن سلام الجمحي، وهو الرجل الذي كشف مشكل الرواية، وقال إن زيادة الرواة ووضعهم (ليس يشكل على أهل العلم). ولا ريب عندي أن هذا البيت من زيادة الرواة، أدخلوه على معلقة طرفة ـ كما سنوضح لاحقاً ـ وأرى أن حكاية البيت قد دخلت في تاريخ الأدب كإشاعة علمية، يصنع الناس حولها الحكايات. ومن أطرف

ما قيل عن ذلك ما نقله ابن رشيق من أنهم استحلفوا طرفة عن هذا البيت فحلف أنه لم يسمعه قط[24]. ولا أدري كيف يقبل ابن رشيق قصة مثل هذه عن شاعر (مات ولم تظهر أسرار دفائنه، ولم تفتح أغلاق خزائنه). وهو شاعر افتخر بأنه لا يغير على الأشعار يسرقها، لأنه غني عن ذلك، ولأن شرّ الشعر ما سرقا. وشاعر هذه صفته وصفة فحولته المعروفة لن يهون عليه أن يقف ليحلف على ملكيته لبيت ليس له. ثم إن المرء ليعجب من هؤلاء الذين يحفظون هذه الحكاية، وينسون شعر طرفة وهو أهم وأعز. ثم كيف لم يذكرها المدونون الأوائل على ما فيها من طرافة.

ولأن يكون البيت ليس لطرفة فهذا أمر تميل إليه كل كتب التراث، والسؤال هنا هل هو تضمين أم هل هو نمط شفاهي مباح التداول للشعراء ـ كما يقول مونرو ـ أم أنه بيت دخيل أدخله الرواة خطأ في المعلقة.

والأخير هو ما نقول به، ونرى أن كثيراً من التشابهات النمطية ليست سوى خلط خاطىء من الرواة. وسنجعل هذا البيت مادة لإجراء التشريح النصوصي الذي نراه كفيلاً بالتمييز والكشف.

1.3 ـ يشترك امرؤ القيس وطرفة ـ روائياً ـ في البيت. ولكي نعرف وضع البيت وموقعه فإننا نضعه في جملته الشعرية في كل من القصيدتين، ونفحص البيت من داخل جملته ونسقه الشعري. ولنبدأ بامرىء القيس الذي لا يشك أحد في نسبة البيت إليه، يقول امرؤ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمأل
رخاء تسح الريح في جنباتها
كساها الصَّبا سُحقَ الملاء المذيَّل
ترى بعر الصِّيران في عرصاتها
وقيعانها كأنه حب فلفل

* * *

كأني غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحي ناقف حنظل
وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل
فدع عنك شيئاً قد مضى لسبيله
ولكن على ما غالك اليوم أقبل
وقفت بها حتى إذا ما تردّدت
عماية محزون بشوق موكل
وإن شفائي عبرة إن سفحتها
وهل عند رسم دارس من معول

* * *

وهناك روايات أخر للقصيدة، يجمع بينها كلها رابط واحد لا يختلف وهو النسق الشعري المتحرك تحرُّكاً عضوياً مع فاتحة النص بجملته الشعرية الأولى (الأبيات 1 - 4) ثم يدخل إلى الجملة الثانية بدءاً من البيت الخامس حتى التاسع.

والذي أقصده من مصطلح (الجملة الشعرية) هو الوحدة الشعرية المتكاملة، بنائياً ودلالياً، تكاملاً عضوياً يشكل نسقاً حيّاً وذاتياً[25].

وبين الجملتين المائلتين هنا يحدث نوع من التداخل والتقاطع، وهو تفاعل نصوصي يقوم على المشاكلة من جهة، والإختلاف من جهة أخرى. ويكون التحوُّل من الشبه إلى المفارقة. ففي البيت الأول يرد الوقوف (قفا نبك) ويتكرَّر في البيت السادس (وقوفاً بها) وكلاهما مرتبط بالبكاء، ولكن الدلالة فيهما مختلفة اختلافاً كبيراً. فالوقوف في البيت الأول هو وقوف حقيقي. أما في السادس فإن كلمة (وقوفاً) تعني المغادرة. وهذا يجعلنا أمام دلالتين متقاطعتين.

ولكي يتضح لنا ذلك فلنعد إلى القصيدة، حيث نرى جملتين شعريتين تأتي الأولى (1 - 4) على صورة خطاب ذاتي مباشر من الشاعر إلى من حوله، يطلب فيه التوقّف والبكاء والتذكّر. وهو حينما يطلب ذلك فإن معناه أن ما كان حادثاً هو نقيض ذلك، فهم يتحركون وهم سالون وناسون، وهذا يشمل الشاعر مثلما يشمل الركب الذين معه، ويشملنا نحن أيضاً بوصفنا قرّاء نستهلك النص ونتتجه دلالياً وانفعالياً. وبما أنهم كذلك فهو يطلب منهم التوقّف عن تحركهم ويطلب منهم البكاء والتذكّر من بعد السلوان والنسيان. ثم يرسم بعد ذلك صورة للموقع، وعلاقة المكان بالحياة، حيث نجد أمامنا تموّج الحركة الكونية من خلال الرياح الجنوبية والشمالية وريح الصبا. وهي ثلاث رياح تتقلب على المكان الرملي فتثير فيه اضطراباً يجعله غير مستقر. ثم يتعاقب

المكان يلاحق بعضه بعضاً بدءاً من الدخول وحومل ثم توضح وتليها المقراة. وبين هذه المواقع الأربعة والرياح الثلاث يأتي (سقط اللوى) عاجزاً عن الراحة، حيث صار دائب الحركة متموجاً مضطرباً مثله مثل الشاعر. ومن هنا صار الوقوف والتوقّف مطلباً للشاعر وللمكان لكي يعود كل واحد منهما للآخر، فيألفه ويتآلف معه مرة أخرى بعد انفصال وغياب. وحينما عاد الشاعر إلى المكان طلب من صحبه أن يعودوا مثله، وطلب من المكان أن يلتفت إليه لكي يراه ويعلم أنه ما زال يتذكر ويحسّ بعلاقته الحيّة مع المكان، حيث المكان كان منزلاً، وكان في المنزل حب. ولكن ماذا جرى لذلك المنزل والحب؟ . . .

تأتي الجملة الشعرية الثانية (5 - 9) لتعود بنا إلى حال ما قبل النص، ما قبل الطلل. أي حال المنزل والحب والإقامة، وهناك كان المكان ثابتاً لم تلعب به الرياح الثلاث، وسقط اللوى رمل مستقر من تحت المحبين يضمهم برفق. ولكن هذا الثابت تحرّك فجأة، وصارت لحظة الفراق حيث نرى الشاعر بدءاً من البيت الخامس يخاطب نفسه وليس أصحابه (كأني). ويصف لحظة الفراق (غداة البين)، وكان الجميع قد تحمّلوا في تلك الغداة بمن فيهم أصحابه الذين ركبوا على مطيهم، أما هو فقد ظلّ في مكانه سادراً مذهولاً يبكي ويتحسر. وهنا يأتيه أصحابه وينظرون إليه وينصحونه بالصبر والتجمّل. والبيت السادس يأتي حاملاً لدلالة (المغادرة) وموقف البين:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم

بعد أن يقول:

كـــأنـــي غــداة البيــن يــوم تحملــوا
لــدى سمــرات الحي نــاقف حنظــل

حيث نرى جملة (وقوفاً بها صحبي) مرتبطة بجملة (عليّ مطيهم) أي أنهم راكبون على المطي، وهو جالس، فيشرفون عليه ويخاطبونه وهم راكبون. وتكون (وقوفاً بها صحبي) بمعنى (صحبي يغادرون) إنهم يغادرون مع سائر الحي. والوقوف هنا يدل على المغادرة والارتحال بعد استقرار وسكينة. على عكس الوقوف في البيت الأول، الذي هو توقّف بعد تحرّك.

من هنا فإن النص يتحرّك حركة عضوية بين أنساقه التي يبنيها بناء نصوصياً متماسكاً ومتداخلاً، وهو تداخل يقوم على علاقات حية تربط أجزاء النص ربطاً حياً. وهذه ليست بقصيدة تقوم على الأبيات المفردة، ولكنها قصيدة تعتمد على الجمل العضوية ذات النسق المتكامل. والدلالات فيها تتبادل الحركة ما بين مشاكلة ظاهرية، واختلاف داخلي يثري النص، ويجعله نصاً دائم التحوّل والتفاعل.

ومثلما أن دلالة الوقوف قد مرّت بتحوّل أساسي فيما بين الجملتين الشعريتين، فإن البيت المشكلة يقوم على عناصر دلالية ترتبط مع سائر عناصر القصيدة بعلاقات عضوية وثيقة الارتباط.

وعناصر البيت الدلالية هي:

الوقوف /الصحب/ القول (المخاطبة) /الهلاك/ الأسى/ التجمّل/ البكاء:

وقـوفـاً بهـا صحبي علـيّ مطيهـم
يقـولـون لا تـهلـك اسى وتجمـل

وما دمنا قد قلنا بجسدية النص، وعضوية جمله الشعرية، وقلنا بوجود النسق الحي الذي يربط العلاقـات الداخليـة بين الدلالات ربطاً متفاعلاً وحيوياً، فإن الفكرة تدعونا إلى ربط دلالات هذا البيت ربطاً عضوياً بما يتفاعل معها في سائر القصيدة، وهذا هو البرهان النصوصي على كون البيت جزءاً عضوياً من النص، وعدم الترابط سوف يعني أنه دخيل وطارىء. ولننظر في عناصر البيت عنصراً عنصراً وما يقابله في القصيدة.

الوقوف: أشرنا إلى التحوّلات الدلالية لكلمة الوقوف في الجملتين الشعريتين الأوليتين في القصيدة، وهـذا يجعل فكـرة (الوقوف) بكل دلالاتها فكرة أساسية في قصيدة امرىء القيس. ولقد جاء البيت المشكلة معتمداً على هذه الفكرة بتحويلها من الوقوف الحقيقي إلى المغادرة، ممّا يجعله بيتاً يشير إلى البين والفراق. ويتداخل الوقوف في هذا البيت مع عناصر القصيدة التي تدور حول دلالة الوقوف منذ البيت الأول، فهذا البيت، ثم في أبيات أخر مثل:

وقفـت بـهـا حتـى إذا مـا تـردّدت
عمـايـة محـزون بشـوق مـوكـل

وفيه يكون الوقوف وقـوفاً حقيقيـاً على الطلل، مكـرّراً بذلـك مدلول الوقوف في البيت الأول. ولكنه يأتي بعد ذلك ويدخل صورة لوقوف البين والمغادرة والقطيعة، وهو (الصرم):

أفـاطم مهـلاً بـعض هـذا التـدلّـل
وإن كنت قد أزمعت صرمي فـأجملي

ثم يدخل مع هذا البيت إلى وجوه من الدلالات تتداخل مع العناصر الدلالية الموجودة في البيت المشكلة، حيث المخاطبة والتهالك والأسى:

وإن كنت قـد سـاءتـك مني خليقـة
فسلّـي ثيـابي مـن ثيـابـك تنسلـي
أغـرك منـي أن حبّـك قـاتلـي
وأنـك مهمـا تـأمـري القلب يفعـل
وأنـك قـد قسمـت الفـؤاد فنصفـه
قتيـل ونصـف فـي حـديـد مكبـل
ومـا ذرفـت عينـاك إلّا لتضـربـي
بسـهميـك فـي أعشـار قلـب مقتـل

والشاعر هنا يفتح وجه الخطاب مع فاطمة، خائفاً من لحظة البين والصرم، الذي هو تمزيق روحي وجسدي له، ولكنه بالنسبة لها مجرد تدلّل، وتدلّلها هذا هو قتل له، يذكره بلحظة وقوف صحبه عليه، وقد تحمّلوا للمغادرة، وكان وقتها يتمزّق من الألم والتحسّر حتى أوشك أن يهلك. وها هو الهلاك يهدّده على يد فاطمة المتدلّلة المغرورة بحبّها القاتل وبقلب حبيبها المطيع. وتمارس فاطمة معه لعبة البكاء، ولكنه بكاء يختلف عن بكاء الشاعر. إنها تبكي هنا لتزيد من فتكها بذلك القلب الذي مارست تقتيله، وقسمته إلى قسمين حيث قتلت أحد النصفين، وكبلت

الآخر بالحديد مع أن الأمر لا يحوج إلى أي شيء من هذا، إذ يكفي لصرمه أن تستل ثيابها من ثيابه وينتهي كل شيء، لكي يعود سقط اللوى إلى متاهته الأولى حيث ينفصل الحي عن الحياة، وينعزل المكان عن الزمان، وتسود الرياح الثلاث ما بين الدخول وحومل والمقراة وتوضح. وتبتدىء القصيدة من جديد، حيث الوقوف والبكاء والأسى والخطاب المتهالك، ولن يكون الوقوف ـ إذن ـ إلّا للبين والصرم والمغادرة.

ويكون مدار الدلالة الشعرية بهذا على الوقوف/المغادرة، وهو وقوف صار قدراً حتمياً يلاحق الشاعر ويسيطر على نصّه، ويغزل دلالات النص بما ينتج عن الوقوف من هلاك ومن أسى. ثم يأتي البكاء كناتج نهائي لكل ذلك، حيث هو الشفاء وهو الداء. هو البداية وهو النهاية.

البكاء: هو دلالة الدلالات:

وإن شفائي عبرة إن سفحتها
وهل عند رسم دارس من معول

هذا بيت يحسم الموقف، حيث يلغي جوهرية الطلل، ويؤكد أن الطلل ليس سوى باعث، يبعث ما في الوجدان ويحرِّض التعبير (من العَبرة بفتح العين)، ولو حدثت العَبرة لكان الشفاء، ولكن الشاعر لا يريد هذا الشفاء ولذلك قال (إن سفحتها) ولا بدّ أنه لا يريد أن يسفح العبرة. ولو سفحها لصار الشفاء وزال التوتّر، وحينئذٍ لن تكون القصيدة. ولسوف يزول الشاعر بزوال النص. ولكن الذي تحقّق هو احتباس الدمع في ضمير الشاعر، فصار

فصارت القصيدة التعبير (من العبارة) بدلاً عن التعبير (من العَبرة). ولم يكن الشفاء

ومن هنا يأتي البكاء أساساً دلالياً، فيه يكمن السر، ومن أجله يكون الوقوف، وقوف المغادرة أولاً ثم وقوف الطلل ثانياً. وكلاهما يحدثان لكي يكون البكاء حيث تولد القصيدة.

ويحدث بعد ذلك تمييز ما بين العبرة المحتبسة، وما بين الدموع حيث العبرة تظل حبيسة كي يتفجر منها النص، أما الدموع فمن الممكن أن تفيض من دون مساس بتلك العبرة الشاعرية المولدة للتعبير:

ففاضت دموع العين مني صبابة
على النحر حتى بلّ دمعي محملي

هذه تفيض صبابة وتولّها وخوفاً من لحظة الوقوف بمعنى المغادرة والصرم والبين. وللشاعر تاريخ مأساوي مع الحب والفراق، ومع المرأة التي صار ديدنها تعذيب شاعرنا، وتقتيله وتمزيق قلبه، حتى تعوّد على ذلك وصار البكاء له مادة شعرية، يستمد منها وجوده الأدبي، ويكوّن التعبير من العبرة.

وليس في القصيدة كلها قطب دلالي مثل دلالة البكاء الذي هو عنصر عضوي يتمحور حوله النص، وكلما تبدى قطب آخر غير البكاء بادر الشاعر إلى إزاحته. وها هو يقول عن الطلل: وهل عند رسم دارس من معول؟ ليس للطلل من معول، أما العبرة فهي الشفاء. وحتى الفرس لم يعد قادراً على مجاراة العبرة في وظيفتها في القصيدة. وحينما جاء الفرس فإنما أتى بوصفه احتمالاً

تخييلياً، ليعطي القصيدة امتداداً شعرياً يبعدها قليلاً عن حدثها الدلالي الأول، لكنه لا يلغي مدارها الدلالي ولا يعوض عنه. ولذا استخدم الشاعر كلمة (وقد) في قوله عن الفرس:

وقد أغتدي والطير في وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل

في مقابل أداة التأكيد (إنّ) في بيته عن العبرة:

وإنّ شفائي عبرة إن سفحتها

وهذا يجعل (العَبرة) ذات دلالة جوهرية لا تعادلها أي دلالة أخرى. بل إن كل دلالة أخرى ما كانت إلاّ لتهييج العبرة دون سفحها لكي يكون التعبير.

وأخيراً نعيد ربط البيت بالذي قبله، لنتبصر بالعلاقة العضوية بينهما:

كأني غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحي ناقف حنظل
وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمّل

حيث نرى مشهد المغادرة في تلك الغداة، وما أفضى إليه من موقف ظل الشاعر فيه يتهالك على نفسه من الأسى، ويقف صحبه عليه وهم متحملون على مطاياهم، ويهمون بالمغادرة مع الحي، فيوجهون إليه القول في تلك الغداة بأن يصبر ويتجمل كي لا يهلك. والضمير في (بها) يعود إلى الغداة، حيث يربط البيت حسيّاً بالذي قبله.

ومن هنا تصبح العلاقة بين البيت وسائر القصيدة علاقة عضوية، حتى لو أننا جربنا وحذفنا البيت من القصيدة فإن العناصر الدلالية في النص سوف تشير إليه، وتكشف عن غيابه. لأنه جزء حيوي منها. لا يكون إلاّ بها. بل إن دلالته سوف تتغير لو أنه خرج عن هذه القصيدة كما سنرى.

2.3 ـ رأينا موقع البيت عند امرىء القيس، وننظر الآن وضع البيت عند طرفة: حيث يقول:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد
تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجلد

وفيها يأتي البيت مباشرة بعد المطلع. وأول ما نلاحظه هو تغيّر دلالة (الوقوف) حيث إننا نعرف من امرىء القيس أن ذلك بمعنى المغادرة والبين، والضمير في (بها) يعود على (غداة البين). ولكنه هنا جاء وقوفاً على الأطلال، والضمير يعود على أطلال خولة.

وهذه أولى الملاحظات. ونزيد عليها بملاحقة دلالات البيت في (الوقوف/ والصحب/ والبكاء/ والتهالك/ والأسى). حيث نبحث لها عن أي أثر في قصيدة طرفة، فلا نجد شيئاً من ذلك. فطرفة ليس بكاء. وليست لديه مشكلة مع النساء. وما جاء في بعض الروايات من وصف للمرأة الأحوى التي في الحي فذاك مجرد وصف خارجي، لا يعبّر عن حب ولا عن تعلّق، ولا عن صرم ولا عن بين. وذلك الوصف لا يستلزم بكاء ولا تهالكاً.

وقصيدة طرفة تشير بوضوح إلى مشكلة الشاعر وإلى حلّها. وهذه المشكلة وذلك الحل لا يمتان بصلة إلى هذا البيت. ممّا يعني أنه عنصر دخيل على النص، وليس جزءاً عضوياً في القصيدة.

أما حل الشاعر فهو ما يقوله بجزم وتأكيد:

وإني لأمضي الهمّ عند احتضاره
بعوجاء مرقال تروح وتغتدي

ويكرر ذلك مؤكداً إياه بقوله:

على مثلها أمضي إذا قال صاحبي
ألا ليتني أفديك منها وأفتدي

هذا هو علاجه من همّه. أما همّه فهو: (ظلم ذوي القربى) وأسبابه جاءت من تشرابه للخمور وبيعه وإنفاقه للطريف والتالد، حتى تحامته العشيرة كلها. ولا يربطه بالحياة سوى ثلاث، هنّ عنده من حاجة الفتى. وكلها في الخمرة والضيافة واللهو. وكل ما يريده من حياته هو أن يستمتع بالملذات. ولو شاء ربّه لجعله مثل أثرياء قومه الذين نصّ على أسمائهم في القصيدة.

ومن هنا تأتي الناقة لتهرب به بعيداً عن همومه هذه. وهي هموم محددة، لها حل محدد. وليس بحاجة إلى بيت التهالك والأسى، ما دامت لديه ناقة تلك صفتها. وليس بحاجة إلى البكاء والتحسّر لأنه قد أعلن لنفسه خلاصها بقوله:

لعمرك ما أمري علي بغمة
نهاري ولا ليلي عليّ بسرمد

وإذن فلا وجه للبكاء والتحسّر والتهالك، وهو قد عرف نهاره فأجلى غمته، ثم كشف ليله وعراه من سرمديته. وذلك على عكس امرئ القيس الذي تجسّد له الليل على صورة وحش بحري يتموج، ويحط عليه الليل/الوحش بجسده الحيواني، ولا ينزاح هذا الهم حتى وإن ناداه الشاعر مترجياً إياه بأن ينجلي بصبح، لأن الصبح ليس بأحسن حالاً من ذلك الليل الحيواني المتوحش.

إن لامرئ القيس مشكلة مع كونه ومع عالمه الروحي ومع المرأة كمتدللة تقتله بدلالها وبصرمها وبمغادراتها المتكررة. ولذا بكى واستبكى ووقف واستوقف وذكر الحبيب والمنزل، وكان أول من فعل ذلك ـ كما قال النقاد.

أما طرفة فأمره مختلف، ولذلك فإن البيت ليس بيته، وما هو من جنس قصيدته، ولا من نسقها الدلالي. ولن يصح أن نقول إن طرفة قد ضمّن البيت في قصيدته، لأن البيت لا يتداخل مع كينونة النص، ولا تستدعيه ذاكرة القصيدة. ونحن نعرف أن التضمين هو ضرب من التداعي يتطلبه النص ويقترحه. ولو أعدنا النظر في قصيدة طرفة لاكتشفنا ـ مرة أخرى ـ أن البيت نشاز دلالي فيها. فهو لا يترابط بأي دلالة من دلالاتها. ولو حذفنا البيت منها لما بقي له أي أثر يشير إليه، أو يدل على وجوده ـ على العكس من حال ذلك في قصيدة امرئ القيس.

كما أن دلالات البكاء والتهالك لا تدخل في السياق الذهني في تركيب طرفة، وحلوله مختلفة عن ذلك كل الاختلاف. وما ورد في بعض الروايات من قوله (وقفت بها أبكي وأبكي إلى الغد) تنفيه ذاكرة النص التي لا يأتي البكاء فيها كقيمة دلالية. فلا هو

حل ولا هو موقف عند طرفة، بينما ترد عنده حلول ومواقف أخر، كما هو واضح في وقفاتنا هذه.

ثم كيف يأتي البيت بهذه السرعة، مباشرة بعد المطلع. وكأن طرفة قاله قبل أن يبتلع ريقه بعد البيت الأول. هل يا ترى حضر التضمين بهذه السرعة، ووعى الشاعر قصيدة امرىء القيس، وهو في لحظة التدفّق الإنشائي، ألم تلهه موهبته وحسّه الشعري وحاجته إلى القول عن تذكّر محفوظاته. ألم تشغله هموم نصّه وقصيدته عن شعر غيره. لا سيّما وأنه شاعر يفتخر بأنه لا يغير على الأشعار لغناه عنها. إننا نقول إن قصيدته قد أغنته عن شعر غيره، وهي غنية فعلاً ولا تحوجه إلى سواها.

هذه افتراضات لا أراها مجافية للحقيقة، وأزيدها بعض براهين تؤيد هذا التصوّر. ومن ذلك ما يراه الأسلوبيون عن فكرة (الإجبار الركني). وتقوم هذه الفكرة على نتائج الفحص الأسلوبي، التي تشير دائماً إلى أن عناصر النص يدعو بعضها بعضاً. حيث يتم عادة اختيار العناصر الأولى اختياراً حراً، ثم تفرض هذه العناصر الحقل الدلالي المتسق معها. فالشاعر إبراهيم ناجي في قصيدة (العودة) يفتح القصيدة بجملة (هذه الكعبة) فتستدعي الجملة حقلها الدلالي المرتبط بها، من الطواف والعبادة والصلاة والسجود، فيقول[26]:

هذه الكعبة كنا طائفيها
والمصلين صباحاً ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها
كيف بالله رجعنا غرباء

وهو يستخدم كلمة (الكعبة) استخداماً مجازياً، ومع ذلك اتبعها بالدلالات المرتبطة بها، واستخدم هذه الدلالات ـ أيضاً ـ استخداماً مجازياً. وهذا إجبار ركني مارسه الخيار الأول، وفرضه على ذهن الشاعر كتداعيات للكلمة ترتبط بحقلها الدلالي. ولقد تمثلت من قبل بأبيات لحمزة شحاتة، قامت على علاقات ذلك الإجبار[27].

ولئن كان الأمر في أبيات ناجي وأبيات شحاتة على قدر كبير من الوضوح، فإنه قد يخفى في عامة أحوال الإبداع، إلاَّ أنه موجود على درجات متفاوتة لن يصعب كشفها مع التشريح والفحص. ولقد شاهدنا علاقات البيت الدلالية عند امرىء القيس. ولكننا في قصيدة طرفة لا نجد للبيت أي صدى أو أثر البتة. ولو كان البيت حاضراً في ذهن الشاعر، وقت إبداعه، لصار له آثار في النص، من خلال علاقاته الدلالية العامة، ومن خلال الإجبار الركني الذي تستلزمه دلالات البكاء والتهالك والأسى. وهي بلا ريب دلالات انفجارية متوترة، لا يمكن أن تحضر بهذه السرعة الظاهرية كبيت يتلو المطلع من دون أن تفرض دلالاتها على النص، مثلما فرضت نفسها على ذهن الشاعر. ولكنه الخلط من الرواة هو الذي أدخل هذا البيت على النص، وما هو منه لا إنشاء ولا تضميناً.

ولو كانت قصيدة امرىء القيس حاضرة في ذهن طرفة، لوجد طرفة فيها ما هو أولى بالتضمين، مثل البيت:

فدع عنك شيئاً قد مضى لسبيله

ولكن على ما غالك اليوم اقبل

ولن يعجزه تعديل كلمة القافية، مثلما عدل الرواة كلمة (تجمّل) إلى (تجلّد). مع أن هذا البيت يتداخل مع دلالات طرفة، ومع نسق قصيدته ـ ولقد تكررت دلالات مضى وأمضي عند طرفة كثيراً، ومنها قوله:

وإنــي لأمضــي الــهـم عنــد احتضـــاره

* * *

على مثلهـــا أمضـــي إذا قـــال صـــاحبي

* * *

فـــذرنـــي وخلقـــي إننـــي لـــك شـــاكـــر

* * *

فـــذرنـــي أبـــادرهـــا بمـــا ملكـــت يـــدي

* * *

فـــذرنـــي أروّي هـــامتـــي فـــي حيـــاتـــهـــا

* * *

على أن الناتج الدلالي لهذه الأبيات وللقصيدة بعامة، هو ضدّ دلالة البكاء والتهالك. ونلاحظ أن طرفة لا يحثّ نفسه على التجمّل والتصبّر (أو التجلّد المزعوم). وإنما يدعو نفسه إلى مبادرة المنية ومواجهتها بعد أن ردّد ذرني/ذرني، وأطلق على نفسه كلمة الموت:

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي
فدعني أبادرها بما ملكت يدي

كل ما ملكت يده هو من أجل مبادرة المنية، حيث لا صبر ولا تجلّد.

ونجد هنا أن دعوات الترك المتكررة ـ وهي ضد البيت المشكلة ـ هي في الوقت ذاته مرتبط بما يماثلها عند امرىء القيس. فلو كان طرفة يعي تلك القصيدة، ويرى تضمين شيء منها لوجد فيها ما هو أولى من ذلك البيت الناشز عنه وعن نصّه. ولذلك فإننا لو حذفنا البيت من قصيدة طرفة لما بقي من دلالاته أي أثر في سائر النص. ممّا يؤكد أنه دخيل طارىء، ونشاز ليس من مادة القصيدة ولا من سياقها. ولا يسير في نسقها الدلالي فهو من خارج ذاكرة النص.

ثم إن دعوى التضمين تقتضي معرفة طرفة بقصيدة امرىء القيس معرفة مكينة، مع افتراض شيوع هذه المعرفة شيوعاً يشمل الشاعر وجمهوره، إلى حدّ تصبح النصوص الشعرية معه معروفة لدى الجميع. وهذا أمر لا تسمح به وسائل الاتصال المحدودة في زمن الشاعرين. ولو افترضنا هذا الشيوع وذلك التواصل، فإن الذي نراه أن المتعاصرين عادة يتنافسون على كسب الوجاهة الإبداعية. وشيوع قصيدة ما تجعل المبدع يتجنب الانزلاق إليها، والاشتباك مع دلالاتها، ويحرص على تجاوزها ومواجهتها بإبداع يضاهيها ويزاحمها. اللهم إلاّ لدى التابعين وصغار المبدعين الذين يقعون في ظل الكبار ويدورون في مداراتهم. وما كذلك طرفة وهو فحل من الفحول، له مكان في قومه وفي نفسه، يرتفع به عن دونية

التقليد. وقد افتخر بأصالته ـ كما كرّرنا ذكره أعلاه ـ. على أن الناظر الفاحص في قصيدة طرفة سيدرك أنه قد أصابها شيء غير يسير من الخلل في مطلعها، ولا تستقيم القصيدة في نسق شعري عضوي إلاّ بعد دخوله إلى الناقة. أما قبل ذلك فإن أبيات الطلل ورحلة المالكية، ثم الأبيات عن أحوى الحي، تبدو مفككة مضطربة، دخل عليها خلط وحذف وعبث واضح. يشهد عليه التاريخ بشهادة ابن سلام، عن ضياع شعر طرفة، ثم عن الخلط الذي وقع عليه.

وليس في الأبيات هذه ما يمكن أن يشكل جملة شعرية عضوية، بينما تأتي أبيات الناقة وما بعدها في أنساق مرتبطة ارتباطاً عضوياً يشكل جملاً شعرية متكاملة.

وحينما نردّد فكرة (الجمل الشعرية) فإننا نقول إن الشعر العربي بما فيه الجاهلي ـ يقوم على أنساق عضوية من الممكن كشفها بالفحص والتشريح ويحدث كثيراً أن نغفل عن ذلك فنسيء فهم الشعر حينما نفكر فيه بيتاً بيتاً. مثلما حدث للرواة حينما فكروا في بيت (وقوفاً بها صحبي) تفكيراً فردياً فأساؤوا فهمه، وجعلوه يعني الوقوف على الأطلال بوضعه عند طرفة بينما هو يعني مغادرة الصحب ورحيلهم، كما هو معناه إذا ما نظرنا إليه من داخل جملته.

ومثله يتكرّر الخطأ في فهمنا لبيت طرفة[28] المشهور:

وإن أحسن بيت أنت قائله
بيت يقال إذا أنشدته صدقا

حيث يتردّد القول دائماً عن هذا البيت بأنه يعني أن أحسن الشعر أصدقه وأنه يركز على مفهوم الصدق في الشعر، ولكن البيت لا يدل على هذه الدلالة أبداً. ولكي نفهم معناه لا نحتاج إلّا إلى وضعه في جملته الشعرية حيث هي:

ولا أغير على الأشعار أسرقها
عنها غنيت وشر الناس من سرقا

وإن أحسن بيت أنت قائله
بيت يقال إذا أنشدته صدقا

ومن الجليّ هنا أن همّ هذين البيتين هو أصالة الإبداع وضد السرقة. وتكون (صدق) فيهما هي نقيض (سرق)، والصدق هنا مقرون بقول الشاعر للشعر، فهو صفة للإنشاء الشعري (قول الشعر). فأحسن بيت تقوله هو ما يقول السامعون عنه إنه ليس سرقة ولكنه شعر صدق. أي أنه إبداع أصيل من قيل الشاعر ومبتكراته. ولا شأن لذلك بمعنى الصدق، المضاد للكذب، والكلمة قد مسّها تحويل دلالي يربط معناها بسياقها الشعري ويكون الصدق بمعنى الأصالة وضدّ السرقة وليس نقيض الكذب. وهذا يؤكد لنا عضوية الدلالة من حيث اعتماد معناها على سياق جملتها، لأنها جزء من نسق متماسك. وإذا ما حصل قطع النسق تشوّه البيت وتغيّرت دلالته.

ومثل ذلك بيت كعب بن زهير المشهور:

ما أرانا نقول إلّا رجيعاً
ومعادا من قولنا مكرورا

وهو بيت ما آنفك الجميع يردّدونه على أنه يعني ترداد الشعراء للقول وتكرارهم له، ويقابلون ذلك بقول عنترة (هل غادر الشعراء من متردم) إشارة إلى تداخل النصوص والمواردة ووقع الحافر على الحافر. ولا أبرىء نفسي من الوقوع في هذا الزلل، ولو أعدنا البيت إلى جملته الشعرية لاتضحـت لنا دلالته المغايرة لهذا الظن، يقول كعب مخاطباً زوجته:

عـذلتنـي فقلـت لا تـعـذلينـي
قـد أغـادي المـعـذَّل المخمـورا

ذا صبـاح فلـم أواف لـديـه
غيـر عـذالـة تـهـرّ هـريـرا

عـذلتـه حتـى إذا قـال إنـي
- فـذرينـي - سـأعقـل التفكيـرا

غفلـت غفلـة فلـم تـر إلاّ
ذات نفس منـهـا تكـوس عقيـرا

أجـهـاراً جـاهـرتِ لا عتـب فيـه
أم أرادت خيـانـة وفجـورا

مـا صـلاح الـزوجين عـاشـا جميعـاً
بـعـد أن يصـرم الكبيـر الكبيـرا

فـاصبـري مثلمـا صبـرت فـإنـي
لا أخـال الكـريـم إلاّ صبـورا

أي حيـن وقـد دبيـت ودبّـت
ولبسنـا مـن بـعـد دهـر دهـورا

مـا أرانـا نقـول إلاّ رجيـعـاً
ومـعـاداً مـن قـولنـا مكـرورا

والضمير في البيت يعود على الشاعر وزوجه ـ وليس على الشعراء ـ والبيت في جملته الشعرية هو خطاب من شاعر إلى زوجته، لتكف عن مخاصمتها له. وهي خصومة عتيقة كلها رجيع من القول المعاد المكرور. فالمعاد المكرور ليست لغة الشعر، وهذا لا يعني تداخل النصوص وتواردها، ولكنه فحسب يعني نقيق الخصومة بين زوجين طالت العشرة بينهما ولبسا من بعد دهر دهوراً. ودلالة البيت ـ إذن ـ دلالة عضوية لا تتحقق إلاَّ بوجوده في جملته الشعرية[29].

وما أكثر ما يحدث هذا وهو عمل مضاد للشعر ومضاد للفهم الصحيح يوقعنا في الخطأ، ويورطنا فيه. ولقد أساء الناس فهم بيت دريد بن الصمة الذي يقول:

وما أنا إلاَّ من غزية إن غوت
غويت وإن ترشد غزية أرشد

وذلك لأنهم يأخذونه مفرداً، ولو أعادوه إلى جملته الشعرية التي هو جزء منها، وعددها خمسة أبيات، لأحسنوا فهمهم له. وكل الأبيات الخمسة ضرورية لفهم البيت وإدراك معناه. ولقد تعرّضت له في مبحث آخر بتفصيل[30].

وفي أخذ الشعر على مبدأ (الجمل الشعرية) ما يساعد على كشف التفكّك والتناقض، مثلما أنه يكشف عن الأنساق العضوية المتماسكة. ولقد رأيت من قبل تناقض زهير في معلقته بسبب عادته الحولية[31]، ممّا يحدث تصدعاً داخل النص، لأنه يفكر فيه بيتاً بيتاً على فترات زمنية متقطعة فيحدث الانفصال والانفصام من

داخل النص. ولأمر مثل هذا كره الأوائل تنقيح الشعر، وقلّلوا من شأن المنقحين، وسمّوهم عبيد الشعر. بينما الآخرون هم سادة الشعر وسلاطين النص.

ومن فكرة الجمل الشعرية، والنسق العضوي، ندرك أن البيت المشكلة يندمج في قصيدة امرىء القيس في سيرورة إبداعية، وهو جزء عضوي في جملة، وليس جزءاً في هيكل نمطي. وخروج البيت من جملته يغير دلالته ويفتت عناصره ويهدرها.

ثم تحوّل البيت على لسان الرواة الشفويين إلى جملة معزولة وشفوية. ترصّ داخل أي تركيبة نمطية هيكلية. وهذا الهيكل النمطي يظل قابلاً للتغيير والتبديل بل الإلغاء، لأنه بيت تائه لقيط، وضائع دخيل، من الممكن دوماً التصرّف معه من خارج النص. كما هي حال البيت لدى طرفة بسبب خطأ الرواة، وطرفة ومعلقته بريئان منه ومن دمه المسفوك.

والنمط الهيكلي قوّى التشابه بين القصيدتين، مما يدفع بالرواة إلى الخلط. وصفات النمط هي: الطلل/ والوقوف/ والبحر الطويل. ولم يبق سوى حرف الروي، ولقد تيسّر تعديله بإجراء صوتي بسيط. ونرى هنا أن الفارق بين (تجمّل) و(تجلّد) هو صوت واحد فقط. وهو صوت الدال الذي دخل إلى الكلمة بعد تحويل موقع اللام. ولا ننسى هنا أن التشابه بين اللام والميم عند العرب متواتر بكثرة. ومنه أداة التعريف اليمانية (أم) محل أداة التعريف الشمالية (أل). وتذكر الكتب عن أعرابي خلط في شعره بين روي اللام وروي الميم، فلما قالوا له عن ذلك قال: بأبي أنت وأمي ما اللام وما الميم[32]. ولذا فإن غياب الميم بين تجمّل

وتجلّد لا يتضح على لسان المنشد، لتشابههما وتواتر تداخلهما لدى العرب. وهذا يتركنا أمام صوت واحد وحيد يفرق ما بين البيتين وهو (الدال) في (تجلّد). وهذا سهّل عملية ترحيل البيت وإدخاله على طرفه. فالتشابه بين الكلمتين يكاد يكون تاماً في التركيب الصوتي والدلالي والصرفي والعروضي، ولم يبق سوى إلصاق البيت في هذا الهيكل النمطي الجاهز. ولقد ضمن موقعه لدى طرفة، لولا أن النص بوصفه جسداً حياً ذا نسق عضوي متماسك ظلّ يشاغب هذا الدخيل حتى كشف حقيقته، وحقيقة ذاكرة الراوي الشفوية في مقابل ذاكرة النص العضوية.

ولئن جعلنا هذا مثالاً يقاس عليه، فإننا لن ننسى الإشارة إلى ما لاحظه الباحثون عن خلط الرواة في قصة مبارزة امرىء القيس وعلقمة الفحل. حيث حدث تداخل مهول بين الشاعرين، وردّد كل واحد منهما ما قاله الآخر. وهذا لا يمكن قبوله والتسليم به. إذ كيف يتبارزان أمام (أم جندب) زوجة امرىء القيس، ثم يسرق أحدهما ـ أو يضمن ـ أبيات الآخر، وهما قد سألا أم جندب لتحكم أيهما أشعر. ولقد حكمت ـ كما يروى ـ بتفضيل علقمة. وهنا كان في إمكان امرىء القيس فضح خصمه والتشهير به ـ كما تقتضيه دواعي المقام ـ ولكنه لم يفعل ولم يحتجّ بأن علقمة قد سرق أبياته، واكتفى بأن اتهم أم جندب بمحبة علقمة وطلقها. وهذا يؤكد أن الخلط جاء من الرواة ـ كما يلاحظ الدكتور الهدلق[33] ـ.

ولا يقف الأمر عند بيت أو حادثة محددة، ولكننا نذكر ذلك من باب التمثيل على ما يمكن عمله. وسيظل الشعر الجاهلي مادة

للبحث والتمحيص، ومصدراً للتفكير والتنظير. والعبرة هي في النظر إلى هذا الشعر على أنه مادة عضوية، يصدق فيه ما قالته سوزان لانجر عن الصورة الفنية المتقابلة مع الصورة الطبيعية، وبما أن (الصورة في الطبيعة صورة عضوية فإن الصورة في الفن ـ أيضاً ـ عضوية. ولهذا فهي ـ أيضاً ـ صورة حيّة)[34]. والشجرة الدلالية هي دوماً أساس وجيه للحكم وللتصوّر، ومثلما كانت أساساً إنشائياً، فهي ناتج قرائي، وعليها ومنها تتأتّى الأحكام.

4 ـ الصيغ النمطية والنسق العضوي:

1.4 ـ يقـول جادامر إن (الوجود الذي من الممكن أن يكون مفهوماً هو اللغة)[35]. ويتداخل هذا مع كلمة هيدجر (إن تاريخ الكلمات هو نفسه تاريخ الوجود)[36]. واللغة بذا تكون هي تاريخ الإنسان، وهي باب الإنسان لفهم تاريخه، وبالتالي فهم ذاته وفهم الآخرين. والذي بيننا وبين العصر الجاهلي هو هذه النصوص، حاملة لتاريخ الإنسان، ومادة جوهـرية للفهم. ونحن هنـا في مـواجهة مـع موروث أدبي حيّ. ومـا زلنا نجهـل بدايـة هذا الموروث، ولكننا نعي استمراريته وسيرورته وعياً لا شكّ فيه. فالشعر في صدر الإسلام ولدى الأمويين وما بعدهم هو استمرار حيّ للجاهلي. ونحن نعرف نقطة اللقاء ما بين الجاهلي وعصر الإسلام، ونعي أحداثها وتعاقباتها. وهنا سوف يواجهنا سؤال صارم لن يرحم تصوراتنا ولن يجاملهـا، وهذا السؤال هـو: إن كان الجاهلي شفويـاً أفلا يكـون شعر مـا تلاه من عصـور شفويـاً أيضاً. . . ؟

إن تقاليد الشعر وأعرافه لم تزل هي إياها ما بين الفترتين، ما قبل الإسلام وما بعده، بل إن عدداً من الشعراء عاشوا الفترتين مثل لبيد وحسان وكعب بن زهير وغيرهم. فما الذي حوّلهم فجأة من الشفاهية إلى الإبداع الفردي، والنص الأصيل بدلاً عن النص المشاع. . .؟

طبعاً نحن نعرف أن ليس لدى أصحاب الشفوية من إجابة، ولسنا نطلب منهم أية إجابة، ولكن فكرة التمييز ما بين إبداعية الشاعر، وشفوية الراوي، هي التي تستطيع الإجابة على هذا السؤال، لأن الجاهلي ظلّ شعراً مروياً لمدة طويلة، تعرض فيها لكافة عيوب الذاكرة الفردية والنقل، بينما اقترب شعر عصور الإسلام من التدوين فسلم من كثرة الخلط.

وبما أن شعر صدر الإسلام والأموي قد سلم من الشوائب فإنه يصبح أداة صالحة للقياس، من حيث إنه استمرار حي لتقاليد النص، وهو مثال شاهد يدل على الغائب، وربما صارت هذه القاعدة أساساً يريح الباحثين الراغبين براحة البال. ولن يجافي الصواب من فعل ذلك. ولكننا نحن نفتح الباب على واجهتيه حيث نأخذ بالقياس من جهة، ونقف على الملابسات وقوفاً مباشراً من جهة أخرى. ولهذا فإننا في هذا المبحث سوف نستعين بأمثلة من شعر عصور التدوين لكي نستظهر فيها الأعراف الشعرية المتوارثة.

على أن ما قلناه من قبل لا يحل كل المشكلات، وإن كان يطرح نفسه كحل نصوصي ـ جذري ـ لمشكلة تداخل الذاكرتين. وفي سبيل تحرير هذا الحل من ملابسات الشعر المروي

وإشكالياته ـ وهي ملابسات معقّدة وعويصة ـ فإننا نشير إلى أربعة وجوه لمشكلة النص المروي. وذلك لكي نميز أخيراً ما بين الصيغ النمطية، والمعادلة الإبداعية، والنسق العضوي. وهذه الوجوه الأربعة هي: نسب النص، وذائقة الراوي، وأعراف النص، وتقاليد الشعر.

2.4 ـ من مشكلات الرواية التباس نسب النص على الراوي، وقصيدة مثل قصيدة:

حننت إلى ريًّا ونفسك باعدت
مزارك من ريا وشعباكما معا

نسبها أبو تمام في حماسته إلى الصمة بن عبدالله القشيري، وجاءت في (مصارع العشاق 202/2) على أنها ليزيد بن الطثرية. ونسبت أيضاً إلى مجنون ليلى، وقيس بن ذريح في الأغاني (2802/6) وتكرّرت هذه الأنساب لدى آخرين. مع أن القصيدة على مشارف التدوين. ولا ريب أن هذه القصيدة قد قالها شاعر معين، وليست لهؤلاء مجتمعين. بل هي لأحدهم، أو من هو مثل أحدهم شاعرية وموهبة، كما أنها نص أصيل مكتمل يتسم بالعضوية، ويقوم على نسق شعري حيوي.

ومن الواضح أنها قابلة للانتساب إلى أي من الأربعة المذكورين. وهذا هو ما أوقع الرواة بالخطأ، إذ إنهم نسبوها إلى السياق الشعري المتداخل معها، ونظروا إلى أبطال هذا السياق، من شعراء البادية من أهل الغزل العفيف والحب، فجاءت نسبة القصيدة إلى أحد الأربعة. وهذا من عيوب الرواية الشفوية غير

المدونة. ولكن هذا لا يجعل النص مشاعاً لكل منشد، يعدل فيه ويبدل، بل إن هناك نصاً واحداً أصيلاً يحرص كل راوٍ على إتقان روايته والتدقيق فيها. ولا يؤثر في ذلك تعدّد آباء النص، لأنه ينتمي إلى سياق شعري واحد محدّد. وليس بين الروايات من فروق داخل النص سوى أشياء ربما تنسب إلى تشابهات الخط مثل قوله:

ـ وحالت بنات الشوق يحنّن نزّعاً.
ـ وحالت بنات الشوق يحسبن نزّعاً.

وهذا اشتباه في النسخ وليس من شفاهية الشعر. ولقد يسهل علينا الجزم هنا بأن اختلاط نسبة القصيدة هو من أخطاء الرواة، ولن يتيسر لأحد أن يقول عن هذا النص إنه نص مشاع وجماعي، ومن ثم فهو شفوي. وإذا ما صار الأمر كذلك أفلا يصح قياس الغائب المروي على الشاهد المدوّن...؟ فنشير إلى صنيع الرواة بدلاً عن إساءة تفسير النصوص.

3.4 ـ ومثلما أن الراوي يخطيء وينسى، فإنه أيضاً يستند إلى ذائقة تخصّه، وهو لن يتنازل عن حسّه الذوقي حينما يروي. ولذا فإن ذوقه يتدخل في النص تعديلاً وتزييناً عن حسن نية لخدمة النص وتنقيحه مما قد يراه عيباً فيه. ولدينا على ذلك قصة ترويها كتب الأدب تشير إلى سلطة الذائقة الشخصية على النص. والقصة يرويها ابن رشيق عن (رجل بغدادي يعرف بالمنتخب، لا يكاد يسلم منه أحد من القدماء والمحدثين، ولا يذكر شعر بحضرته إلاّ عابه، وظهر على صاحبه بالحجة الواضحة، فأنشد يوماً قول امرىء القيس:

كـأنـي لـم أركـب جـواداً للـذة
ولـم أتبطـن كـاعبـاً ذات خلخـال
ولـم أسبـأ الـزّق الـروي ولم أقـل
لخيلـي كـري كـرة بـعـد إجفـال

فقال المنتخب: قد خالف فيهما وأفسد لو قال:

كـأنـي لم أركـب جـواداً ولـم أقـل
لخيلـي كـري كـرة بـعـد إجفـال
ولـم أسبـأ الـزّق الـروي للـذة
ولـم أتبطـن كـاعبـاً ذات خلخـال

وراح يبرّر لرأيه هذا، ولكن أحد سامعيه ردَّ عليه وسفه قوله. (العمدة 258/1). وهذا حدث في مجلس سيف الدولة، أي في عصر التدوين، ولنا أن نتصور هنا الوجه الآخر للحكاية. فلو أن هذا الرجل البغدادي كان في زمن الرواية، مع ما له من مؤهلات الإنشاد، والحجة الواضحة، التي يظهر بها على مجادليه، ومع ما له من ذائقة خاصة تتحكم بثقافته وبمواقفه، أفلا يتصرف ـ حينئذ ـ فيعدل النص، حسب رأيه فيه...؟ لا سيّما وأنه رجل ـ كما يقول ابن رشيق ـ لا يسلم منه أحد. لكن الحادثة وقعت في مجلس مثقف، تدرب مرتادوه على الجدل والمناورة الفكرية، وكان ذلك في زمن نضج فيه التدوين، ورسخت أسسه. ولذا جاءت الكتب تروي القصة، وتحافظ على سلامة النص من تدخّل المنشد الراوي.

4.4 ـ أعراف النص: للشعر أعراف تسوده، ويتراضى بها المبدعون وهي قد توقع الرواة في أخطاء في نسبة الشعر. وكثيراً ما

خلطوا بين مجنون ليلى وتوبة بن الحميّر. ولعل ذلك بسبب ورود اسم ليلى العامرية في شعر توبة، ومنه قوله [37]:

كـأن القلـب ليلـة قيـل يـغـدي
بليلـى الـعـامـريـة أو يـراح
قطـاة عـزّهـا شـرك فبـاتـت
تجـاذبـه وقـد علـق الجنـاح

على أن اسم (ليلى العـامـريـة) وهـو علم على الحبيبـة، يستخدمه الشعراء غطاء يختفي وراءه الاسم الحقيقي. ولقد ورد هذا الاسم من وقت مبكر لدى حميد بـن ثور، وهو شاعر مخضرم أدرك الإسلام. ومنه قوله مخاطباً صاحبيه[38]:

لتتخـذا لـي، بـارك الله فيكمـا
إلـى آل ليلـى الـعـامـريـة سلمـا

ويقول فون غرونباوم إنها تجربة عربية موروثة أن يختفي اسم الحبيبة وراء اسم مستعار. ويرى غرونباوم أن شعراء بروفانس قد تلقوا هذه التجربة وأخذوا بها[39].

ولقد شاع هذا التقليد في الشعر العربي، بل إن بعض الشعراء صرّح به، حيث يقول:

أكنّـي بغيـرك فـي شعـري وأعنيـك
تقيـةً وحـذاراً مـن أعـاديـك[40]

وهذا الشاعر يحيل السبب إلى المحاذرة من الأعداء. ولربما كان ذلك واحداً من أسباب أخر تجذرت مع تاريـخ التجربـة الإبداعية حتى صارت عرفاً وتقليداً. على أن الكتمان سبب قوي

وراء ذلك، وفي هذا يقول العباس بن الأحنف (ديوانه 221 بيروت 1970) :

عطفت على أسمائكم فكسوتها
قميصاً من الكتمان لا يتحرق

وممّا نجده في التاريخ أن عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، تقدم إلى الشعراء ألا يشبب أحد بامرأة إلّا جلده[41]. وهذا أدّى بالشاعر حميد بن ثور إلى أن يستخدم رموزاً مستعارة يكني بها عن محبوبته، فاستخدم (السرحة) أولاً، ثم أخذ اسم ليلى العامرية غطاء وقناعاً عن الحبيبة. ويتردّد هذا القناع لدى الشعراء حتى أصبحت ليلى العامرية إشارة حرّة على كل محبوبة. فهي لدى نصيب الشاعر، الذي تنسب إليه حماسة أبي تمام أبيات (كأن القلب ليلة قيل يغدي. . . إلخ) التي سلف ذكرها لغيره. كما يتردّد اسم ليلى العامرية عند الصمة القشيري. على أن بعض الشعراء يكتفي بليلى من دون العامرية، كما نجد عند ربيعة الرقي ـ حسب مختارات ابن المعتز في طبقاته. وكذلك جاءت ليلى عند جميل بثينة وكثير عزة، وغيرهم كثير لا يحصى.

ولقد توهّم ابن رشيق حينما لاحظ هذه الظاهرة، ولاحظ استخدام الشعراء لأسماء غير حقيقية، فقال إن الشعراء يأتون بالأسماء في الشعر لإكمال الوزن (العمدة 122/2). وهذا زعم لا تؤيده شواهد النصوص فليلى العامرية، وليلى الأخيلية، على وزن عروضي واحد، ومع ذلك فإن توبة بن الحمير قال أبياته المذكورة سلفاً، واستخدم العامرية بدلاً عن الأخيلية من غير ضرورة للوزن. كما أن سويد بن أبي كاهل تردّد في قصيدة له اسم سلمى ثم

ليلى، وهما على وزن واحد[42]. وهذا يعني أن كتمان اسم الحبيبة هو العرف السائد، وليس للوزن شأن في ذلك.

وهنا نكون أمام عرف نصوصي هو نوع من أخلاقيات النص في تعامل الشاعر مع محبوبته، وهذه أخلاق يلتزمها الشعراء ويتمسكون بها، كما تدل الأمثلة المذكورة هنا. ولن يكون من الصحيح أبداً أن نقول إن ليلى العامرية حبيبة مشاعة، أو أن نقول إن الشعراء لا يتكلمون عن حب حقيقي، أو أنهم يحاكون سالفيهم بالتغني بحب وهمي. هذه فروض تخالفها النصوص التي تشير إلى حب صادق، بل إلى حب قاتل وباعث على الجنون. ولكنه حب ذو أعراف وأخلاق نصوصية، مثلما أن الشعر ذو أعراف تؤلف جنسه الفني وسياقه الأدبي. وكما أن الحبيبة ليست مشاعة، فإن النص أيضاً ليس مشاعاً.

5.4 ـ تقاليد الشعر: في الكلام عن تقاليد الشعر يحسن بنا أن نميّز بين نوعين من التشابهات الحادثة في الشعر الجاهلي، ولقد تحدثنا عن النوع الأول، الذي صار نتيجة لفعل الرواية، مثل قول طرفة (وقوفاً بها صحبي) وأشباه له كثيرة، تقاس عليها. أما النوع الثاني، فيدخل في تقاليد الشعر. وهذا الذي نقصده هنا هو ما يسميه الأوائل بالتخلّص، وذلك حينما ينتقل الشاعر من غرض إلى غرض. ولقد تكلم ابن قتيبة عن تصوّره لبنية القصيدة وغايات الشاعر فيها إلى أن يفضي إلى غرضه[43]. ولقد ساد مفهوم (الغرض) لدى النقاد ولدى الشعراء، حتى صارت القصيدة تبنى على مقدمات شعرية تنتهي بها إلى ما قصدت إليه، وهو (الغرض). ولا ريب أن هذا كان تقليداً واعياً، تعارف عليه النقاد

وجمهور الشعر. وسار عليه الشعراء، وربما تضايق الشعراء من هذا التقليد، وحاولوا الخلاص منه، كما نعرف عن محاولات أبي نواس ضد الوقوف على الطلل، والمتنبي أعلن تبرّمه بمقدمات الغزل، حيث قال[44]:

إذا كان مدح فالنسيب المقدم
أكل فصيح قال شعراً متيم

وهذه الثورة وهذا التبرّم يدلان على تمكن التقليد وسيادته، ويجب علينا الاعتراف بوجود هذا التقليد، حتى وإن كنّا ضده. واعترافنا بهذا التقليد وقبولنا بفكرة (الغرض) يعني أننا نقبل تصوّر ابن قتيبة عن بنية النص التقليدية، من حيث وجود مقدمات، يدخل بعضها في بعض إلى أن تصل إلى الغرض. وهذا الدخول المتعاقب يحدث عبر (نقلات) ينتقل فيها النص من مقدمة إلى أخرى ثم إلى الغرض. وهذه النقلات هي ما يسمى بالتخلص وهنا يحدث التشابه. حيث صارت النقلات تقليداً سائداً. ومعظم التشابهات في الشعر الجاهلي إنما هي في هذه النقلات. ويقف التشابه عند (النقلة)، ويتبعه اختلاف وتميز وتفرد. وهذا يجعلنا أمام نوع من المعادلة الإبداعية، تقوم على حدثين متساندين، أحدهما التكرار، وثانيهما الاختلاف. وفي معادلة (التكرار/والاختلاف) يحدث التشابه أولاً فالإبداع ثانياً. فنجد بعض الصيغ النمطية مثل (فعدِّ عن ذا) و(دع ذا)، أو (وقد أتناسى الهم) وأمثال ذلك، مما هو نقلات من مقدمة إلى أخرى، أو من مقدمة إلى الغرض. والعبرة هنا ليست في الوقوف عند حدود هذه الصيغ النمطية، ولكن العبرة هي في دخول هذه الصيغ في جمل

شعرية يتولد عنها نص شعري (نصيص داخل النص)، وتفضي حينئذٍ إلى إبداع فردي يتميز به الشاعر. وهذه هي المناحي الأسلوبية التي تكشف عن الشاعرية في الشعر. والإبداعية في المبدع. والغفلة عنها تفضي إلى أحكام مبتسرة ترى المشاكلة وتعجز عن كشف الاختلاف. وهذه غلطة من يقول بشفاهية الشعر الجاهلي. ولا ريب أن أغراض الشعراء كانت أغراضاً جلية الفردية. فزهير يمدح هرم بن سنان، والنابغة النعمان. ولبيد يرثي أخاه، وابن كلثوم يفتخر بنفسه... إلى آخر الأغراض التي لا يتشابه فيها الشعراء لا من حيث المقصد ولا من حيث الأسلوبيات المتولدة عن النص الإبداعي. فالشخصية النصوصية لهرم بن سنان لا يماثلها ممدوح آخر. والناتج الدلالي لمفخرة ابن كلثوم لا يشبهه ناتج آخر. ولسوف نلاحظ أن المكونات النصوصية لكل واحد من هذه هي مكونات شاعرية تنم عن جهد إنشائي وعن حسّ إبداعي متميز. وقياس الأصوات والإيقاع وبنية الجملة، أو فحص النسق الشعري، والشجرة الدلالية، سوف تكشف عن هذا الذي نقول.

وما دمنا قد جعلنا طرفة مثالاً على أخطاء الرواة، فإننا أيضاً نجعله مثالاً على المعادلة الإبداعية في التكرار والاختلاف. ونحن نعرض جملته (وإني لأمضي الهم عند احتضاره) التي تتداخل مع مثيلات لها لدى شعراء آخرين، منها:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره	
وقد أسلي الهم حين يعودني	بشر بن أبي خازم
وقد أمضي الهموم إذا اعترتني	

وقد أتناسى الهم عند احتضاره ـ المتلمس

وإني لأمضي الهم عند احتضاره ـ طرفة[45]

ولا ريب هنا أن التشابه كبير ويبدو عليه أنه شامل. ولكن هذا التشابه حدث بسبب الانتقال من مقدمة إلى أخرى. ولم يرد في قلب الجمل الشعرية. إنه ينهي جملة ويفتتح أخرى، مثل قولهم (فدع ذا) ومثل قولهم في الرسائل: أما بعد. ولن يعجز التشريح النصوصي عن كشف أسرار هذه الظواهر. ولنقف عند التشابه بين طرفة والمتلمس. وتحديد هذا الاختيار هو بسبب القصة المشهورة بين الشاعرين. والقصة تقول إن طرفة سمع المتلمس ينشد قائلاً:

وقـد أتنـاسى الهم عنـد احتضـاره

بنـاج عليـه الصيـعـريـة مكـدم

فقال طرفة: استنوق الجمل، لأنه وصف جمله بصفات الناقة. وكان لهذه الملاحظة وقع مؤلم على المتلمس، وقد قالها طرفة وهو فتى صغير. وخطأ المتلمس كان في وصفه للجمل بالصيعرية وهي صفة للناقة، كما يقول ابن قتيبة في ترجمته للمتلمس في كتابه الشعر والشعراء.

وهذا معناه أن طرفة كان يداخل البيت في قصيدته عن وعي وعن قصد. ولا بأس أن نتعجل فنقول إنه يداخله أيضاً لسر إبداعي لا يصعب كشفه. وسواء صدقنا قصة نقد طرفة للمتلمس أو لم نصدقها، فإن السّر الإبداعي سيظل غيرمتأثر بشروط القصة، لأنه سرّ موجود في النص كجزء من بلاغته وشاعريته. وحسب (لوحة التلقي) لهارولد بلوم[46] فإن كل مبدع يدخل في منافسة مع سالفه، ولن تتحقق له صفة الإبداع إلاّ بتجاوز السالف. وهذا

يعني مداخلة السالف والوعي به، والتفاعل إبداعياً معه، مثلما يعني إعادة تفسيره، وأحياناً تصحيحه وتصحيح التجربة الإبداعية للسالف. وهذا ما حدث من طرفة، إذ تولّى تصحيح المتلمس. فالمتلمس جعل الجمل ناقة، حيث خالف ما بين الموصوف وصفاته. أما طرفة فإنه قد أقام نسقه الشعري على تجانس تام في بنية الجملة الشعرية من حيث الدلالة ومن حيث تولّد الفعل النصوصي فيها. وهو بهذا استطاع أن يجمع بين الجمل والناقة في فعل شعري متناسق، فحل التناقض السالف عند المتلمس، وظل ممسكاً بالجمل وبالناقة معاً في نصّه من دون ذلك التناقض فهو يقول:

وإني لأمضي الهم عند احتضاره

بعوجاء مرقال تروح وتغتدي

وهذه ناقة لا ريب في نوقيتها. ويرغب الشاعر أن يضيف إليها صفات الجمل من دون أن يستنوق الجمل. فقال:

جُمالية وجناء تَرْدي كأنها

سَفَنَّجة تَبْري لأزعر أربد

فهذه (ناقة جُمالية) هي حيوان نصوصي من نوع خاص ومتميز، يصطنع له الشاعر أحسن وأجمل صفـ ـ الحيوان الصحراوي، فينتقي أرقى صفات الجمل، وأرقى صفات الناقة. ويستخلص من ذلك له مركوباً. وهو (أو هي) أمون وهي سفينة، وهي ذات ذيل يشبه النسر بحركته اللاهبة.

هذه الناقة/ الجمل، والسفينة/ النسر، / هي الحيوان الأمون. ولطرفة معها موعد مصيري:

على مثلها أمضي إذا قال صاحبي
ألا ليتني أفديك منها وأفتدي

هي - إذن - تلك الأمون التي يأتمنها مركباً ضد الخوف والمصاب، حتى إنها لأمون له ضد المتوهم وهو ما عناه بقوله (ولو أمسى على غير مرصد) حيث يخال المصاب متوهماً أنه في خوف، وإن كان لا وجود لعدو يترصده. وتظل هذه الناقة/السفينة، والجُمالية/النسر مكاناً آمناً يستبدل به الشاعر أطلال القبيلة وديارها، وميزة هذا المكان أنه حي معطاء كالناقة، وقوي كالجمل ومائي كالسفينة، وسماوي كالنسر، يقتحم به الشاعر كل الآفاق، هارباً من ظلم ذوي القربى، ومن القبيلة التي تحاشته. وراح يحمل المكان معه، وهو مكان لا يتحول إلى طلل، ولا ينفك عن المكين. وصفاته القوة والأمان والطيران، ضد الخوف والمصاب. وعلى مثلها يمضي طرفة. ومن الواضح أنه يضرب في القول على خيال عريض، إذ جعل حيوانه مثالاً ولم يجعله عياناً، وقال على مثلها ولم يقل عليها، موحياً بذلك أنه يرسم صورة متخيلة لتلك الأمون التي لا وجود لها إلاّ في خيال الشاعر، وفي ذاكرة النص. وهذه الأمون لها دلالة حيوية مصيرية لوجود الشاعر المعنوي في الحياة. فهي التي تجعله (فتى) ذا شأن خاص، يناديه القوم وكأنْ لا فتى سواه:

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني
عنيت فلم أكسل ولم أتبلد

يأتي هذا البيت مباشرة بعد البيتين السابقين، فهو نتيجة لهما، وهما أساس له. وفتوة طرفة معتمدة على حيوانه الخيالي الأمون،

بصفاته المحددة، وصورته المتخيلة.

ومن هذه الجملة الشعرية نلمس النسق العضوي الذي ينبني عليه النص، بدءاً من الاستفتاح حيث النقلة العرفية (التخلص)، ثم دخول النقلة في بنية شعرية، وانسجامها في نسق. وهذا ما يميز الإنشاء الشعري، من حيث دخوله في المعادلة الإبداعية، بادئاً بالتكرار، إذ كرّر النقلة متداخلاً مع سياقات شعرية أخرى، سياق بشر بن أبي خازم والمتلمس ثم اختلف عنهم حيث أبدع، وأبدع حيث اختلف. وهذا الاختلاف هو ما يصدر عنه الشعر، ويميز الشاعر بإبداعه وتفرّده وتميّزه.

والتخلص ظلّ تقليداً شعرياً سائداً، وبه حدث التشابه. وكان الجميع يسلمون بوجوده، إلاّ أن هذا التسليم لم يدم طويلاً، إذ صار النقاد يلاحظونه على الشعراء، ونتيجة لهذه الملاحظات تغيّر هذا التقليد من داخله، فابتدع المحدثون (براعة التخلص). وصاروا ينوّعون في النقلات وأبدعوا في ذلك إبداعاً فاق الأولين ـ كما يلاحظ ابن طباطبا[47] ـ. وإن كان بعضهم لم يتمكن من بلوغ رضى النقاد، مثل البحتري الذي ظلّ محل نقد الباقلاني في مسألة (التخلص)[48]. والتخلص عادة من عادات الإنشاء نجده في النثر مثلما نجده في الشعر. ولقد ظلّت عبارة (أما بعد) ضربة لازب على كل كاتب. ولم يفارقها إلاّ مصطفى الرافعي باستخدامه عبارة (أما قبل) [49]. ولقد سنّ الرافعي هذه العبارة لمن بعده، وهي الآن افتتاح عرفي لمجلة (فصول).

إن الوقوف على النص من وجوهه الأربعة المذكورة: نسب النص، وذائقة الراوي، وأعراف النص، وتقاليد الشعر، هي شروط

قرائية تساعد على التمييز ما بين الصيغ النمطية وبين المعادلة الإبداعية والنسق العضوي. ولا بد من أخذ هذه الوجوه في كامل الاعتبار، بوصفها مقدمات ضرورية للفهم أولاً ثم للتفسير.

وأخيراً فإن الناتج المعرفي لما ورد في المباحث السابقة يحتم علينا النظر المباشر في النصوص، لنعرف من داخلها ما هو أصيل وما هو دخيل، ما هو عضوي وما هو غريب. والتشريح النصوصي يعين على هذا الكشف والفضح. ومن الجلي من الأمثلة المذكورة ومن حال الشعر الجاهلي أن الخلط وقع على أبيات، ولم يقع على قصائد بأكملها. ومن هنا جاء التشابه والتكرار. ومن شأن الإحصاء الأسلوبي أن يؤسّس معجماً دلالياً للنص، يبصرنا بالنسق في القصيدة، ويفصح عن الشاذ فيها. ولن يصعب كشف الدخيل حتى ولو كان قصيدة كاملة، إذا ما نحن استكشفنا السياق الأدبي بقيمه الأساسية لدى شاعر ما، وكل ما خالف ذلك بشكل قاطع فهو دخيل وغريب.

ونختم دراستنا هذه بتقرير القضايا التالية:

أولاً: إننا نفرّق بين مصطلحين للراوية، أحدهما الراوي الشفوي، وهو ذلك البدوي الصحراوي، الذي يجلب الشعر إلى طالبيه. والآخر هو الراوية المدوِّن مثل الأصمعي وغيره من الرواة المدونين، وهم الذين تنتهي عندهم الرواية الشفوية، وتتأسّس الرواية المدونة التي وصلت إلينا في كتب متوارثة. ولقد كان بحثنا منصباً على النوع الأول، وهو الرواية الشفوية التي صبغت الشعر الجاهلي بشفويتها، وأظهرته وكأنه شعر شفاهي، وما هو بذلك.

ثانياً: إننا نقبل الرواية من حيث المبدأ، ونعتمد عليها في

قبولنا للشعر الجاهلي. ولا نتهمها بالانتحال بل نراها صادقة وأمينة. ولكنها تظل مع ذلك ظاهرة إنسانية، يعتورها ما يعتور الذاكرة الإنسانية من نسيان وخلط ولبس ولذا حدث الخلط الذي يجب تمييزه.

ثالثاً: لقد وقع الخلط في أبيات وجمل وصيغ تتشابه في ظاهرها، ولكنها تظل جسماً غريباً على النص. وندر حدوث ذلك في قصائد ـ حسب ظاهر الأمور ـ وذلك أن تشابه الصيغ ينبىء عن نفسه ويفضح حاله، ولذا فإنه يفرض نفسه على الدارس.

رابعاً: لا نشك أن محاسبة الرواية كانت شديدة وقاسية، وكان الكشف عن الرواة فعلاً مندوباً. ولكن ذلك انصب على الرواة المدونين ـ كما فعل ابن سلام مع حماد ومع محمد بن إسحاق بن يسار ـ ولكنه لم يتمكن من الرواة الشفويين الذين أشكلوا على العلماء ممّا عضل بهم. وهنا يأتي دورنا لإكمال مشروع ابن سلام، ومحاولة كشف خلط الرواة الشفويين.

خامساً: إننا نقول بذاكرتين من الممكن التمييز بينهما، مع الأخذ بفكرة النسق والجمل الشعرية والدلالة العضوية. والتأكيد على وجود الأعراف التي نميّزها عن تشابه الخلط، أي أن هناك تشابهاً مصدره الأعراف الأدبية، حسب سياق الجنس الأدبي المعين، وهناك تشابهاً آخر مصدره خلط الرواية الشفوية.

وإذا ما حدث ذلك التمييز فإننا سنكون أقرب إلى فهم حال الشعر الجاهلي وحال روايته.

1 ـ معلقة امرىء القيس[50]

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ   بسقط اللِّوى بين الدَّخول فحوملِ
فتوضح فالمقراةِ لم يعف رسمها   لما نسجتها من جنوب وشمأل
رخاء تسحّ الريح في جنباتها   كساها الصَّبا سُحق المُلاء المذيَّل
ترى بعر الصِّيران في عرصاتها   وقيعانها كأنه حبّ فلفل
كأني غداة البين يوم تحمّلوا   لدى سَمُرات الحيّ ناقف حنظل
وقوفاً بها صحبي عليّ مطيَّهم   يقولون لا تهلك أسى وتجمّل
فدع عنك شيئاً قد مضى لسبيله   ولكن على ما غالك اليوم أقبل
وقفت بها حتى إذا ما تردّدت   عَماية محزون بشوق موكل
وإن شفائي عبرة إن سفحتها   وهل عند رسم دارس من معوّل
كدأبك من أم الحويرث قبلها   وجارتها أمّ الرّباب بمأسلِ
إذا قامتا تضوّع المسك منهما   نسيم الصَّبا جاءت بريّا القرنفل
ففاضت دموع العين منّي صبابة   على النحر حتى بلّ دمعي محملي
ألا ربّ يوم لك منهنّ صالح   ولا سيّما يومٌ بدارة جُلجل
ويوم عقرت للعذارى مطيّتي   فيا عجبا من رحلها المتحمّل
ويا عجبا من حلّها بعد رحلها   ويا عجبا للجازر المتبذّل
فظلّ العذارى يرتمين بلحمها   وشحم كهدّاب الدّمقس المفتّل
تدار علينا بالسّديف صحافنا   ويؤتى إلينا بالعبيط المثمّل
ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة   فقالت لك الويلات إنك مرجلي
تقول وقد مال الغبيط بنا معا   عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل
فقلت لها سيري وأرخي زمامه   ولا تبعديني عن جناك المعلّل
دعي البكر لا ترثي له من ردافنا   وهاتي أذيقينا جَناة القرنفل
بثغر كمثل الأقحوان منوّر   نقّي الثنايا أشنب غير أثعل
فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع   فألهيتها عن ذي تمائم محول

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له ... بشقّ وتحتي شقُّها لم يحوّل

ويوماً على ظهر الكثيب تعذرت ... عليّ وآلت حَلفة لم تُحلّل

أفاطم مهلاً بعض هذا التدلُّل ... وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

وإن كنت قد ساءتك منّي خليقة ... فسلّي ثيابي من ثيابك تنسلي

أغرّك منّي أنّ حبّك قاتلي ... وأنك مهما تأمري القلب يفعل

وأنّك قسّمت الفؤاد فنصفه ... قتيل ونصف في حديد مكبّل

وما ذرفت عيناك إلّا لتضربي ... بسهميك في أعشار قلب مقتّل

وبيضة خدر لا يرام خباؤها ... تمتّعت من لهو بها غير معجل

تجاوزت أحراساً إليها ومعشرا ... عليّ حراصا لو يُسِرّون مقتلي

إذا ما الثريّا في السماء تعرّضت ... تعرّض أثناء الوشاح المفصّل

فجئت وقد نضّت لنوم ثيابها ... لدى الستر إلّا لبسة المتفضّل

فقالت يمين الله ما لك حيلة ... وما إن أرى عنك الغواية تنجلي

خرجت بها أمشي تجرّ وراءنا ... على أثرينا ذيل مرط مُرجّل

فلمّا أجزنا ساحة الحيّ وانتحى ... بنا بطن خبت ذي قِفاف عقنقل

هصرت بفودَي رأسِها فتمايلت ... عليّ هضيم الكشح ريّا المخلخل

إذا التفتت نحوي تضوّع ريحها ... نسيم الصّبا جاءت بريّا القرنفل

إذا قلت هاتي نوّليني تمايلت ... عليّ هضيم الكشح ريّا المخلخل

مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مفاضة ... ترائبها مصقولة كالسّجنجل

تصدّ وتبدي عن أسيل وتتّقي ... بناظرة من وحش وجرة مطفل

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش ... إذا هي نصّته ولا بمعطّل

وفرع يزين المتن أسودَ فاحم ... أثيث كقنو النخلة المتعثكل

غدائره مستشزرات إلى العلا ... تضل المَدارَى في مثنّى ومرسل

وكشح لطيف كالجديل مخصّر ... وساق كأنبوب السّقيّ المذلّل

وتضحي فتيتُ المسك فوق فراشها ... نؤَمَ الضحى لم تنتطق عن تفضّل

وتعطو برَخْص غيرَ شثن كأنه ... أساريعُ ظبي أو مساويك إسحِل

كبِكر المُقاناة البياض بصُفرة ... غذاها نمير الماء غير المحلّل

تضيء الظلام بالعِشاء كأنها ... منارة مُمْسى راهب متبتّل

إلى مثلهـا يرنـو الحليم صبـابـة ... إذا ما اسبكرّت بين درع ومجول

تسلت عَمايات الرجال عن الصِّبا ... وليس فؤادي عن هواها بمُنسلِ

الا ربّ خصم فيـكِ ألوى رددتُـه ... نصيـحٍ على تَعذالـه غيـر مؤتِـل

* * *

وليل كموج البحـر ارخى سدولـه ... علـيّ بـأنـواع الهمـومِ ليبتلـي

فقلـت لـه لمّـا تمطّـى بجـوزه ... وأردف أعجـازاً ونـاء بكَلْكَـلِ

الا أيها الليل الطـويل الا انجلي ... بصبح وما الإصبـاح فيك بـأمثل

فيـا لـك من ليـل كـأنّ نجـومـه ... بكـل مُغار الفتـل شُـدّت بيَـذبُـل

كـأنّ الثريـا عُلّقت في مَصَـابهـا ... بـأمراس كتّـان إلى صُمّ جنـدل

* * *

وقـربـةِ أقـوام جعلت عِصـامَهـا ... على كـاهـل منّي ذلـول مـرحّـل

وواد كجـوف العير قفـر قطعتـه ... به الذئب يعوي كالخليـع المُعَيّل

فقلت لـه لمّا عـوى إنّ شـأننـا ... قليـل الغنى إن كنت لمّـا تَمَـوّل

كـلانا إذا مـا نال شيئـاً افـاتـه ... ومن يحترث حَرثي وحَرْثك يَهـزل

* * *

وقـد أغتدي والطيـر في وَكَنَاتهـا ... بمنجـرد قيـدِ الأوابـد هيكـل

مكـرّ مفـرّ مقبـلٍ مـدبـرٍ معـا ... كجُلمود صخر حطّه السيل من علِ

كُمَيت يـزلّ اللّبد عن حـالِ متنه ... كمـا زلّت الصَّفْـواء بـالمتنـزّل

على العقب جيّاشٍ كأنّ اهتـزامه ... إذا جاش فيه حَمْيه غليُ مِرجَـل

مِسَحّ إذا ما السّابحات على الوَنى ... أثـرن غباراً بـالكـديـد المـركّـل

يـزلّ الغلام الخِفّ عن صهـواته ... ويَلـوي بـأثـواب العنيف المثقّـل

دريـر كخُـذروف الـوليـد أمـرّه ... تقلّـب كفّيـه بخيط مـوصّـل

لـه أيطـلا ظبي وسـاقـا نعـامـة ... وإرخـاء سرحـان وتقـريب تتفـل

ضليعٌ إذا استدبرته سـدّ فرجـه ... بضاف فويق الأرض ليس بأعزل

كـأنّ سَرَاتـه لدى البيت قـائمـاً ... مَـدَاك عروس أو صَـلاَية حَنْظـل

فعنّ لنا سرب كأنّ نعاجه — عذارى دَوارٍ في مُلاء مذيّل

فأدبرن كالجزع المفصّل بينه — بجيد مُعَمّ في العشيرة مُخْوَل

فألحَقَنا بالهاديات ودونه — جواحرها في صَرّة لم تُزيّل

فعادى عِداءً بين ثور ونعجة — دراكا ولم ينضح بماء فيُغسل

فظلّ طهاة الحيّ من بين مُنْضِجٍ — صَفيفَ شِواءٍ أو قَديرٍ مُعجّل

ورحنا وراح الطرف يقصر دونه — متى ما ترقّ العين فيه تُسْهِل

كأنّ دماء الهاديات بنحره — عُصارة حِنّاء بشيب مُرجّل

وبات عليه سرجه ولجامه — وبات بعيني قائماً غير مُرْسَل

أصاح ترى برقا أريك وميضه — كلمع اليدين في حَبيّ مُكَلّل

يضيء سناه أو مصابيح راهب — أهان السَّلِيطَ في الذُّبالِ المفتل

قعدت وأصحابي له بين ضارجٍ — وبين العُذَيب بُعْدَ ما مُتأمَّلي

عَلاَ قَطَنا بالشّيم أيمنُ صَوبِه — وأيسرُهُ على السِّتار فيذبُل

وأضحى يسِحّ الماء عن كلّ فيقةٍ — يكبّ على الأذقان دَوح الكَنَهْبَل

كأنّ مكاكيّ الجِواء غُديّةً — صُبحن سُلافا من رحيق مفلفل

ومرّ على القَنّان من نَفَيانِه — فأنزل منه العُصم من كل موئل

وتيماءَ لم يترك بها جذع نخلة — ولا أُطُما إلّا مَشِيدا بجَنْدل

كأنّ أباناً في افنانين وَدْقه — كبيرُ أناس في بجاد مُزمّل

كأن ذُرى رأس المجيمَرِ غُدوة — من السيل والأغثاء فلكة مغزل

كأنّ سباعاً فيه غرقى عشيّة — بأرجائه القصوى أنابيش عنصُل

وألقى بصحراء الغبيط بَعاعَه — نُزُولُ اليماني ذي العيّاب المحمَّلِ

2 ـ معلقة طرفة[51]

لخولة أطلال ببرقة ثهمدِ   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليدِ

وقوفاً بها صحبي عليّ، مطيّهم   يقولون: لا تهلك أسىً وتجلّد

كأنّ حُدوج المالكية غُدوة   خلايا سفين بالنواصف من دَدِ

عَدَولية أو من سفين ابن يامِنٍ   يجور بها الملّاح طوراً ويهتدي

يشقّ حَباب الماء حيزومها بها   كما قَسم الترب المُقايل باليد

وفي الحيّ أحوى ينفض المَرد شادنٌ   مُظاهر سِمْطي لؤلؤ وزَبَرجد

خذولٌ تُراعي رَبربا بخَميلة   تناوَلُ أطراف البَرير، وترتدي

وتبسم عن ألمى، كأنّ منوِّرا   تخلّل حرّ الرمل دِعص له نَدى

سقته إياةُ الشمس إلّا لِثاتِهِ   أسِف، ولم تكدُم عليه، بإثمد

ووجه كأنّ الشمس حلّت رداءها   عليه، نقيُّ اللون، لم يتخدد

وإني لأمضي الهمّ، عند احتضاره   بعوجاء مِرقالٍ، تروح وتغتدي

أمونٍ، كألواح الأران، نَسَأتُها   على لاحِب، كأنه ظهرُ بُرجُد

تُباري عِتاقا ناجيات، وأتبعت   وظيفا وظيفا، فوق مَوْرٍ معبَّد

تربّعت القُفّين، في الشَّوْل ترتعي   حدائق مَوليّ الأسِرة، أغيَد

تُريع إلى صوت المُهيب، وتتقي   بذي خُصلٍ، روعات أكلَف، مُلْبد

كأنّ جناحي مَضْرحي، تكنّفا   حِفافيه، شُكّا في العسيب بمِسْرد

فطورا به خلف الزميل، وتارة   على حشف، كالشّنّ ذاو، مجدّد

لها فخذان، أُكمل النَّحضُ فيهما   كأنهما بابا مُنيف ممرَّد

وطيٌّ مَحَالٍ كالحنيّ خُلُوفُهُ   وأجرِنَة لُزّت بِدأيٍ مُنضَّد

كأنّ كِناسَي ضالةٍ يكنُفانِها   وأطرَ قِسيّ تحت صُلْب مُؤيَّد

لها مرفقان أفتلان، كأنما   امِرّا: بسَلْمَيْ دالج متشدّد

كقنطرة الرومي، أقسم ربّها   لتُكتنفن، حتى تشاد بقرمد

صُهابية العُثنون، مُوجَدة القَرا   بعيدة وَخْد الرّجل، موّارة اليد

امِرّت يداها فتل شزرٍ، وأُجنحت   لها عضداها في سقيف مسنّد

جَنوح، دِفاق، عندل، ثم أُفرعت   لها كتفاها، في مُعالي مُصعَّد

كأنّ عُلوب النِّسع في داياتها   موارد من خَلقاء في ظهر قَرْدد

تَلاقى، وأحياناً تبين، كأنها   بنائق، غُرّ، في قميص مقدّد

وأتلع نهّاض إذا صعّدت به   كسُكّان بُوصِيّ بدجلة مُصعد

وجمجمة مثل العَلاة كأنّما   وعى المُلتقَى منها إلى حرف مِبرد

وعينان كالماويتين، استكنّتا   بكهفي حِجَاجَيْ صخرةٍ قَلْتِ مَوْرد

طَحوران عُوّار القذى، فتراهما   كمكحولتيْ مذعورةٍ أُمّ فرقد

وخدّ كقرطاس الشّامي، ومشفر   كسِبت اليماني، قِدّه لم يجرّد

وصادِقتا سَمْع التوجّس للسرى   لجرس خفيّ، أو لصوت مُنَدّد

مُؤلّلتان، تعرف العتق فيهما   كسامِعتي شاةٍ بحَومل، مُفرد

وأروعُ نبّاض، أحذُّ ململم   كمرداة صخر من صفيح مصمّد

وإن شئتُ سامَى واسطَ الكُور رأسها   وعامت بِضبعيها نَجاء الخَفَيْدَرِ

وإن شئت لم تُرقِل، وإن شئت أرقلت   مخافة مَلْوى من القدّ مُحصد

وأعلمُ، مخروتٌ من الأنف، مارِن   عتيق، متى تَرجم به الأرض تزدد

على مثلها أمضي، إذا قال صاحبي: ألا ليتني أفديك منها وافتدي

وجاشت إليه النفس خوفاً، وخاله   مصاباً، ولو أمسى على غير مرصد

إذا القوم قالوا: من فتى؟ خلت انني   عنيت، فلم اكسل، ولم اتبلّد

أحلت عليها بالقطيع، فأجذمت   وقد خَبّ ال الامْعَزِ المتوقّد

وذالت كما ذالت وليدة مجلس   تُري ربّها اذيال سَحْل مُمدّد

ولست بمحلال التلاع لِبيتة   ولكن متى يسترفد القوم أرفدِ

وإن تبغني في حلقة القوم تلقني   وإن تقتنصني في الحوانيت تصطد

متى تأتني أصبَحك كأساً رويّة   وإن كنت عنها ذا غنى فاغن وازدد

وإن يلتق الحيّ الجميع تلاقني   إلى ذِروة البيت الكريم المصمّد

نداماي بيض كالنجوم، وقينة   تروح علينا بين بُرْد ومُجْسَد

رحيبٌ قِطابُ الجيب منها، رفيقة   بجسّ النّدامى، بضّة المتجرّد

إذا نحن قلنا: أسمعينا، انبرت لنا   على رِسلها مطروفة لم تَشَدّد

وما زال تَشرابي الخمور، ولذتي   وبيعي، وإنفاقي طريفي ومُتلدي

إلى أن تحامتني العشيرة كلها   وأفردت إفراد البعير المعبّد

رأيت بني غبراء لا ينكرونني   ولا أهل هذاك الطِّراف الممدّد

الا أيهذا الزاجري أحضر الوغى   وأن أشهد اللذات، هل أنت مخلدي؟

فإن كنت لا تستطيع دفع منيّتي   فذرني أبادرها بما ملكت يدي

فلولا ثلاث هنّ من حاجة الفتى   وجدّك لم أحفل متى قام عوّدي

فمنهنّ سبقي العاذلات بشَربة   كُميت متى ما تُعل بالماء تُزبِد

وكرّي، إذا نادى المضاف، مُحنّبا   كسيد الغضا، نبّهته، المتورّد

وتقصير يوم الدجن، والدجنُ مُعجِب   ببَهكَنة تحت الطِّراف المُمدّد

كأنّ البُرينَ والدماليجَ عُلقت   على عُشر، أو خِروع لم يُخضّد

فذرني أروّي هامتي في حياتها   مخافة شُرب في الحياة مُصرَّد

كريمٌ يروّي نفسه في حياته   ستعلم، إن متنا، صدى أيّنا الصّدي

ارى قبر نحّام بخيل بماله   كقبر غويّ في البَطالة مُفسد

ترى جُثوتين من تراب عليهما   صفائح صُمٌّ من صفيح منضّد

ارى الموت يعتام الكرام ويصطفي   عَقيلة مال الفاحش المتشدّد

ارى المال كنزاً ناقصاً كل ليلة   وما تنقص الأيام والدهر يَنفَدِ

لعمرك إنّ الموت ما اخطأ الفتى   لكالطِّوَلِ المُرخى وثِنياه باليد

فما لي أراني وابن عمّي مالكاً   متى أدنُ منه ينأ عنّي وَيَبعُد

يلوم وما ادري علام يلومني   كما لامني في الحيّ قُرط بن أعبَد

وأيأسني من كل خير طلبته   كأنّا وضعناه على رَمْس مُلحد

على غير شيء قلته غير أنني   نَشدت فلم أُغفل حمولة مَعْبَد

وقرّبت بالقربى، وجدّك إنني   متى يك عهد للنكيثة أشهَد

وإن أُدعَ للجلّى اكن من حماتها   وإن يأتك الاعداء بالجَهد أَجْهَد

وإن يقذفوا بالقَذْعِ عِرضك أسقهم   بشِرْب حياض الموت قبل التهدُّد

بلا حدث احدثته وكمُحدِث   هجائي وقذفي بالشّكاة ومُطرِدي

فلو كان مولاي امرأ هو غيره   لفرّج كَربي، أو لأنظَرني غدي

ولكنّ مولاي امرؤ هو خانقي   على الشكر والتّسآل او انا مُفتَد

وظلم ذوي القربى اشدّ مَضاضة   على المرء من وقع الحسام المهنّد

فذرني وعرضي إنني لـك شاكـر ... ولو حلّ بيتي نائياً عنـد ضرغـد

فلو شاء ربّي كنت قيس بن خالد ... ولو شاء ربّي كنت عمرو بن مَرْثد

فـأصبحت ذا مال كثيـر وعادني ... بنـون كـرامٌ سـادة لمُسَـوَّد

أنا الرجل الضَّرب الذي تعرفونه ... خُشـاشا كـرأس الحيّة المتـوقّـد

وآليت لا ينفـك كَشْحِي بِطـانـة ... لعضْب رقيـق الشفـرتين مـهنَّـد

أخي ثقـة لا ينثني عن ضريبـة ... إذا قيل: مهلاً! قال حاجزه: قَدِي

حسـام إذا ما قمت منتصـراً به ... كفى العَود منه البدء ليس بمعْضَد

إذا ابتدر القوم السلاح وجدتني ... منيعـاً إذا بَلّت بقـائِمِـهِ يـدي

وَبَرْكٍ هُجُودٍ قـد أثارت مخـافتي ... نـوادِيَـه أمشي بعَضْـب مُجـرّد

فمـرّت كهـاة ذات خَيْف جُـلالـة ... عقيلـة شيـخ كـالـوبيـل يَلنـدد

يقـول، وقد تَـرَّ الوظيفُ وَسَـاقُها ... ألست ترى أن قد أتيت بمُؤْيـدِ؟

وقـال: ألا مـاذا تـرون لشـارب ... شـديـد عليكـم بغيُـهُ متـعمِّـد

فقـال: ذروه، إنّمـا نفـعهـا لـه ... وإلّا تكُفّـوا قاصي البَـرْك يَـزْدد

فظـلّ الإمـاءُ يَمتللـن حـوارَهـا ... ويُسعى علينا بالسَّديف المُسرهد

فـإن متّ فانعيني بمـا أنا أهلـه ... وشقّي عليّ الجيب، يـابنة مَعْبـد

ولا تجعليني كـامرىء ليس همّـه ... كهمّي ولا يُغني غَنـائي ومَشهدي

بطيء عن الجُلّى سريع إلى الخَنى ... ذليـل بـأجمـاع الـرجـال مُلَهَّـد

فلو كنت وَغلاً في الرجال لضرّني ... عـداوة ذي الأصحاب والمتـوحّد

ولكن نفى عنّي الـرجال جـراءتي ... وصبري وإقدامي عليهم ومَحتدي

لعمـرك! مـا أمـرىء عليّ بغُمـة ... نهـاري، ولا ليلي عليّ بسـرمـد

ويومٍ حبست النّفس عند عِراكها ... حفـاظـاً على عـوراتـه والتّهـدُّدِ

على موطن يخشى الفتى عنده الردى ... متى تعترك فيه الفـرائص تُرْعَـد

أرى الموت أعداد النفوس ولا أرى ... بعيداً غداً ما أقرب اليوم من غد

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ... ويـأتيـك بـالأخبـار من لم تُـزوِّد

ويـأتيك بـالأخبار من لم تبـع له ... بتاتاً ولم تضـرب له وقت مـوعدِ

الهوامش

(1) اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب 26 ترجمة آمال عرموني. منشورات عويدات. بيروت، باريس 1978.

(2) نقلاً عن محمد مندور: في الميزان الجديد 132، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

(3) عبد الرحمن الأنصاري: قرية الفاو، صورة للحضارة العربية قبل الإسلام 23 جامعة الرياض 1402هـ/1982م.

(4) ينظر عن ذلك جيمس مونرو- هامش رقم (20) أدناه، وكذلك:

J.M.Foley: Oral Traditional Literature. 28 - 34 Slavica Publishers inc. Columbus. Ohio. 1981.

(5) مجالس ثعلب 10/1 تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر 1969.

(6) كلمة لنزار قباني، ديوان (الكبريت في يدي) 112منشورات قباني، بيروت 1990م.

(7) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير 81، النادي الأدبي جدة 1985.

(8) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء 25 تحقيق محمود شاكر. مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، 1974م.

(9) السابق.

(10) الجاحظ، نقلاً عن (نصوص النظرية النقدية في القرنين الثالث والرابع للهجرة) جمع جميل سعيد وداود سلوم. دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1986م.

(11) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو، القاهرة 1965م.
(12) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء 24.
(13) السابق 60.
(14) السابق 7.
(15) السابق 8 .
(16) السابق 48.
(17) السابق 4.
(18) السابق (هوامش المحقق ص 4 هامش رقم 1).
(19) السابق 46.
(20) راجع:
J.T.Monroe, Oral Composition in pre - islamic poetry. Journal of Arabic literature. Vol. III 1972. Brill - Leiden. pp 1 - 53.
(21) طرفة: ديوانه 180 تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال. مجمع اللغة العربية، دمشق 1975 م.
(22) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء 26.
(23) ابن قتيبة: الشعر والشعراء 53، مطبعة بريل ليدن، هولندا 1904م (تصوير دار صادر بيروت).
(24) ابن رشيق: العمدة 289/2 تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد دار الجيل، بيروت 1972 م.
(25) عن الجمل الشاعرية وأنواعها أنظر: عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير 89 - 104.
(26) إبراهيم ناجي: ديوانه 20، دار العودة، بيروت 1973م.
(27) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير 277، 281.
(28) طرفة: الديوان 180.
(29) كعب بن زهير: شرح ديوان كعب بن زهير للسكري 155، الدار

القومية للطباعة والنشر، القاهرة (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب 1950م). واسجل هنا تقديري للدكتور محمود الربداوي الذي نبّهني إلى هذا البيت.

(30) الغذامي: الخطيئة والتكفير 91.

(31) عن ذلك انظر السابق 99 - 104.

(32) عن ذلك كله انظر: الغذامي: الصوت القديم الجديد 136، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1987م.

(33) محمد الهدلق: قصة نقد أم جندب لامرىء القيس وعلقمة الفحل، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد الثاني، الآداب، الرياض 1990 ص ص 3 - 34.

(34) فلسفة الفن عند سوزان لانجر 39 إعداد راضي حكيم، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد 1986م.

(35) بوبنز: الفلسفة الألمانية الحديثة 81 ترجمة فؤاد كامل. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987م.

(36) عبد الرحمن بدوي: مدخل جديد إلى الفلسفة 262 وكالة المطبوعات الكويت 1979م.

(37) عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي القديم 468/1 ، دار العلم للملايين، بيروت 1969م.

(38) السابق 286 .

(39) غرونباوم: دراسات في الأدب العربي 208، ترجمة إحسان عباس وآخرين. دار مكتبة الحياة، بيروت 1959م.

(40) السراج: مصارع العشاق 161/2 دار بيروت، بيروت د.ت.

(41) فروخ: تاريخ الأدب العربي 286/1.

(42) هي قصيدة:

بسطت رابعة الحبل لنا   فوصلنا الحبل منها ما اتسع

أنظر: السابق 339/1

(43) ابن قتيبة: الشعر والشعراء 14.

(44) ديوان المتنبي شرح البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة د.ت.

(45) للنظر في تشابهات أخرى تحسن العودة إلى نوري القيسي: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، جامعة الموصل 1974م. والمؤلف يضع هوامش لكل فصل يسرد فيها أبياتاً يتضح فيها التشابه.

(46) الغذامي: الخطيئة والتكفير 326، 339.

(47) ابن طباطبا: عيار الشعر 184 تحقيق عبد العزيز المانع، دار العلوم الرياض 1985م وجاء ذكره في (معجم النقد العربي القديم) للدكتور أحمد مطلوب ص 274. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989م.

(48) الباقلاني: نقلاً عن (معجم النقد العربي القديم) 274 السالف.

(49) نقلاً عن: سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص 24 دار البحوث العلمية الكويت 1980م.

(50) ديوان امرىء القيس، شرح حسن السندوبي 143. المكتبة التجارية الكبرى، مصر 1959م.

(51) ديوان طرفة بن العبد 4.

الفصل الثاني

القصيدة والنص المضاد

1 ـ المختلف المضاد:

لا أظننا قادرين على إدراك المنجز الشعري الحديث إلّا بشيء غير قليل من الرؤية المتبصرة، وذلك لأننا ـ أولاً ـ جزء من هذه التجربة الإبداعية، لا بمعنى أننا نعاصرها ونتعايش معها فحسب، ولكننا ـ أيضاً ـ نحن من ينتج هذه التجربة من جهة، ويستهلكها من جهة أخرى. وهذا يجعلنا جزءاً منها، لا نرى العالم ولا نفهمه إلّا بواسطتها ومن خلالها. وربما أصبح فهمنا للماضي مستنداً على هذه التجربة الإبداعية الحديثة ذاتها، ونتعامل مع الماضي بناء على مقتضيات هذا المنجز الحاضر بوصفه إبداعاً. وأقول (إبداعاً) بمعنى أننا على قناعة من وجاهة المنجز وتساميه، مما يجعلنا فخورين به ومقتنعين بقيمته وصلاحيته. ومن هنا فإننا جزء من نموذج مهيمن، وهذا قد يحول أو يقلل من قدرتنا على تجاوز التجربة والنظر من فوقها لكي نحكم عليها حكماً يستبين منجزاتها ويستكشف نجاحاتها أو إخفاقاتها.

كما أننا ـ ثانياً ـ محكومون بذهنية ثقافية سميناها اصطلاحاً بالقصيدة أو (العمودية)، وهذه ذهنية تشكلت وتنامت على مدى زمني متواصل ولم ينقطع قط منذ أكثر من خمسة عشر قرناً. ولم

تزل هذه الذهنية تلازمنا وتسايرنا وتحيط بنا، ليس فيما نقرأه من الماضي الزاهر فحسب، ولكن أيضاً فيما نعيشه ونمارسه في حياتنا اليومية سواء في الأدبيات الشعبية، أو في الفعل اللغوي الذي تتسرّب فيه الخطابية والغنائية والتدفّق الوجداني الثري، ويتجلى ذلك في الخطاب الأدبي مثلما يتجلى في الخطاب السياسي والفكري.

هذا يجعلنا في دائرة تكاد تكون مغلقة حيث نجد المنجز الإبداعي الحديث يمنحنا حساً ذاتياً بالتميز والاختلاف، ولكن هؤلاء المتميزين المختلفين هم ـ أصلاً واستمراراً ـ ناتج ثقافي ونفسي للذهنية العمودية.

ولست هنا أقول ما أقول قاصداً التصنيف أو التقرير، ولكنني أشير إلى الدائرة المغلقة التي نقف في وسطها ونحن جزء منها ـ وفي داخلها ـ وهي دائرة تحكم حلقاتها علينا وتجعل تصوراتنا وأحكامنا محدودة بحدودها ومطبوعة بطابعها. وسواء وقفنا مع التجربة الجديدة أو عارضناها فنحن نتحرك في الحالين معاً من داخل الدائرة وليس من خارجها، والاختلاف يكون بالميل إلى أحد شطري هذه الدائرة فحسب.

فكيف يتسنى لنا ـ إذن ـ تحقيق شيء من الرؤية المتبصرة، الرؤية التي تخلصنا من الذاكرة المهيمنة، وتساعدنا على كشف المنجز الإبداعي الحقيقي. وحينما أقول (الحقيقي) فأنا أقصد ذلك المنجز الذي يصح أن ينسب إلى التجربة الجديدة بوصفه إنجازاً أصيلاً وليس تقليداً مستعاراً.

خاصة وأن الناظر والمنظور فيه هما عنصران في ثقافة واحدة،

ولا مجال للخروج خارج هذه الثقافة من أجل تحقيق نظرة متحررة ولهذا فإن التحرّك والتبصّر لن يكون إلاّ من (الداخل)، والاعتراف بهذا العيب هو الذي سيساعدنا على إدراك المشكل من جهة، وعلى التعامل معه من جهة أخرى. ولسوف يتحول العيب إلى ميزة والنقص إلى كمال بمجرد إدراك المرء لعيوبه ولنواقصه ـ وهذه هي دعوى هذا البحث، كما سيتضح من المداورة التالية.

وإن كان طرفا المعادلة في دائرتنا المفترضة هما المنجز الإبداعي الحديث من جهة، والقصيدة العربية التي يصفها البعض بالعمودية من جهة أخرى، فإن الأجدر هو إدخال التجربتين في محاورة مفتوحة بينهما وبيننا نحن بوصفنا قراء وملاحظين ودراسين. ولكننا نفعل هذا من (الداخل) لا من الخارج. وبما أننا نمارس القراءة والنقد من الداخل فهذا معناه أننا نتعمق في أغوار هذا الداخل ونغوص فيه أكثر وأكثر كي نزداد وعياً به وبأنفسنا فيه، وسنكون حينئذ طرفاً في محاورة مفتوحة تقوم على المعارضة والمناقضة، وتتخذ الحل والنقض والتشريح وسائل لفتح حلقات الدائرة والنفاذ من خلالها. وسوف نضع إحدى التجربتين في مواجهة الأخرى كي نلاحظ المختلف في مقابل المشاكل، والمضاد في مقابل الجاهز، والناقص في مقابل الكامل. وسأدخل إلى هذا الفعل بواسطة شجرتين دلاليتين إحداهما تبدأ بالمسيب بن عَلَس وتتمدد من خلال ابن أخته وراويته الأعشى ميمون بن قيس، والثانية تبدأ بالسياب وتتمدد من خلال صلاح عبد الصبور وغازي القصيبي. وكلتا الشجرتين الدلاليتين جاءتا عن (لؤلؤة الخليج). ولسوف نرى الاختلاف والتضاد بين التجربتين، وبين نموذجين أحدهما كامل ومغلق والآخر ناقص ومفتوح.

2 ـ الجمانة والغواص:

تبدأ الشجرة الأولى عند المسيب بن عَلَس، خال الأعشى وأستاذه في الشعر، حيث يقول المسيب عن الجمانة (اللؤلؤة) والغواص[1]:

كجمانة البحري جاء بها
غواصها من لجة البحر
صلب الفؤاد رئيس أربعة
متخالفي الألوان والنجر
فتنازعوا حتى إذا اجتمعوا
ألقوا إليه مقالد الأمر
وعلت بهم سجحاء خادمة
تهوي بهم في لجة البحر
حتى إذا ما ساء ظنّهم
ومضى بهم شهر إلى شهر
ألقى مراسيه بتهلكة
ثبتت مراسيها فما تجري
فانصبّ أسقف رأسه لبدٌ
نزعت رباعيتاه للصبر
أشفى يمجُّ الزيت ملتمس
ظمآن ملتهب من الفقر
قتلت أباه فقال أتبعه
أو أستفيد رغيبة الدهر
نصف النهار الماء غامره
ورفيقه بالغيب لا يدري

فأصاب منيته فجاء بها
صَدَفية كمضيئة الجمر
يعطى بها ثمناً ويمنعها
ويقول صاحبه ألا تشري
وترى الصواري يسجدون لها
ويضمها بيديه للنحر
فتلك شبه المالكية إذ
طلعت ببهجتها من الخدر

في هذا التخييل الاحتفالي يقدم المسيب هذا الغواص البحري بعد أن توج شقاءه وفقره ومأساته مع البحر والغوص، في رحلة الموت والأمل حيث الرحلة التي قتلت أباه من قبل وهددته هو بالموت والتهلكة، ولكنه أصاب منيته في قصيدة المسيب، وجاء الشاعر بهذه القصيدة وكأنها رقية إبداعية يخاتل بها ظروفه ويحاول اصطياد محبوبته مثلما اصطاد البحار جمانته، وتكون (المالكية) ملكاً للشاعر بعد التطلع والتوجس والترقّب. ولعل في صفة المالكية ما يكشف عن رغبة الشاعر بالتملك والاحتفاظ بهذه (المالكية) التي تمثل أمنيته التي أصاب، ولسوف (يعطى بها ثمناً ويمنعها) ولسوف (يضمها بيديه للنحر)، كيف وقد (جاء بها صَدَفية كمضيئة الجمر).

في هذه الرقية اللغوية قدم الشاعر المشبّه به، وأغنى الصورة التخييلية لهذا المشبّه به في ثلاثة عشر بيتاً، ثم أعقب ذلك ببيت أغلق به الدلالة على نفسه، وجعل الكسب هنا كسباً ذاتياً يخصّه هو بالملكية والاكتساب، وصارت الجمانة هي المالكية كما أن

البحري الغواص رئيس القوم ومعاني الويل وكاسب الجمانة هو الشاعر. ومن هنا فنحن أمام دلالة مكتملة الحلقات. وتخييليتها واحتفاليتها أفضت إلى نتيجة حاسمة في البيت الأخير، حيث صارت المالكية بطلعتها المبهجة، وتمّ بذلك حصر الدلالة وتقييدها بين طرفين واضحين هما الشاعر والمالكية، في مقابل الغواص والجمانة. وبذلك نكون قد خرجنا بقراءة جميلة عن صورة احتفالية وتخييلية عن الغواص واللؤلؤة. وتقف جمالية النص عند ربطه بالمالكية ربطاً كاملاً مما يفضي بالنص إلى الإكتمال والتشبّع الدلالي. وهذا الإكتمال والتشبّع أفضى بالنص إلى مفارقة إبداعية حيث صارت هذه الأبيات الأربعة عشر جملة شعرية طويلة وجميلة ومفيدة، وذات تركيب عضوي متماسك، بركنيها الأساسيين، المشبّه به الطويل والمشبّه القصير، إلاّ أنها - مع كل هذا الجمال - صارت نصاً مغلقاً. وهو نص مغلق بسبب من شدة اكتماله وشدة تشبّعه. وكما أن الغواص قد (أصاب منيته)، وصار يضمّها حسيّاً إلى نحره ويتمنع عن بيعها إلى الآخرين، فإن النص أيضاً قد صار ملكاً خاصاً وشديد الخصوصية لصاحبه. وصارت القصيدة هي (المالكية) صاحبة المسيب، ولم تعد القصيدة جمانة في البحر. وحينئذ لن يكون القارىء غواصاً يغوص وراء الجمانة إذ قد أصاب الشاعر (منيته) وامتلك المالكية التي كانت جمانة بحرية مشاعة.

ولقد كانت القصيدة تعطي في البدء مجالاً لإطلاق دلالة الجمانة وإشاعتها، حيث من الممكن لها أن تسبح في البحر لتغري الغواصين بالسعي وراءها، وستكون القراءة حينئذ ضرباً من

الغوص في بحر النص. لولا أن الشاعر جاء في البيت الأخير فجعل الجمانة ملكاً خاصاً له يضمّه بيديه ولا يطلقه، وسمّاها المالكية إمعاناً في التملّك والخصوصية. وبهذا قيد ما كان مطلقاً، وخصّص ما كان مشاعاً، وحسم ما كان مشكلاً. فأغلق النص بعد انفتاح وقرّر من بعد تخييل وتمثيل.

لذا فإن إبداعية النص قد تراجعت وتقلصت، وهذا ما جعل الأعشى يأتي ليكرّر النص من دون أن يحقق أية إضافة إبداعية عليه، وذلك لأنه وجد أمامه نصاً كاملاً ـ ومن ثم فهو نص مغلق ـ فلما همّ بمداخلته لم يملك سوى أن يكرره مجرد تكرار. وفي ذلك يقول الأعشى[2] (ولقد ذكرنا أن المسيب خال الأعشى، كما أن الأعشى راوية للمسيب):

كأنها درة زهراء أخرجها
غواص دارين يخشى دونها الغرقا

قد رامها حججاً مذ طر شاربه
حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا

لا النفس توئسه منها فيتركها
وقد رأى الرعب رأي العين فاحترقا

ومارد من غواة الجن يحرسها
ذو نيقة مستعد دونها ترقا

ليست له غفلة عنها يطيف بها
يخشى عليها سرى السارين والسرقا

حرصاً عليها لو ان النفس طاوعها
منه الضمير لبالي اليم أو غرقا

فــي حــوم لجــة أذى لــه حــدب
من رامهــا فــارقتــه النفس فــاعتلقــا
من نــالها نــال خلـداً لا انقطــاع لــه
ومــا تمنــى فــأضحى نــاعمــاً أنقــاً
تلـك التــي كلفتــك النفس تــأملــهــا
ومــا تــعلقــت إلاَّ الحيــن والحَــرَقــا

هنا جملة شعرية من تسعة أبيات، يبدأ الشاعر فيها بأداة التشبيه مثله مثل المسيب ويختمها بأداة الإشارة (تلك) تماماً مثل خاله. والدرة هنا والجمانة هناك بينما الغواص في الموقعين. والبحر الهائل المهول يغطي سطح القصيدتين، وتنتهي مهمة البحث والغوص بأن تكون الدرة هي المحبوبة. غير أن محبوبة الأعشى بلا لقب ولا صفة، ولقد جعلها الشاعر في عالم التنكير والمجهول، وجعل صفة علاقتها معه صفة (الحَيْن والحَرَق) أي الهلاك والنار، بينما مالكية المسيب ذات طلعة بهية تطلع بها مبتهجة ـ مبهجة ـ من الخدر. مما يزيد المالكية احتفالية وازدهاراً. وإن كان النص عند المسيب أطول فإنه أيضاً أعمق وأشرح وأكثر حركة من حيث كثرة الشخوص والأحوال ودرامية المواقف. مما جعل (المالكيـة) تمتلك نصاً حيـاً متحفزاً، في مقـابل الأنثى المجهولة والمغيَّبة لدى الأعشى، ولعل غيابها الكامل هو الذي جعلها رديفاً للحين والحرق، بينما الحضور الاحتفالي للمالكية جعلها ذات طلعة بهيجة، فيها أصاب الشاعر منيته، غير أنه في وسط فرحة بهذا الصيد الثمين أغلق نصّه واحتكره لنفسه من دون القارىء الذي ظلّ خارج النص، وليس له من مجال للدخول إلى هذا الداخل المغلق.

أما الأعشى فإنه لم يصب أمنيته وظلّ حبيس الحين والحرق، ولكن هذا الإخفاق لم يؤدِّ بِهِ إلى فتح النص وإطلاقه، فجاء البيت الأخير ليحكم دائرة النص بين الشاعر وأنثاه المجهولة. ومن ثم فإنه تساوى مع المسيب في إغلاق النص ولم يتميز عليه في مداخلته هذه، وصار لاحقاً مقصراً. وفي هذا كله ظلّ القارىء أمام نصّ أولي من المسيب تميّز بالإكتمال والتشبّع ممّا جعل النص الثاني عاجزاً عن التفاعل معه حينما داخله، وصارت المداخلة مجرد تكرار وعجز الأعشى عن قراءة قصيدة خاله قراءة إبداعية متجاوزة، ويظهر أن نص المسيب قد جاء غير قابل للفتح، وصار الأعشى ضحية هذا النسق المغلق.

3 ـ اللؤلؤة المفقودة:

في الشجرة الدلالية السابقة التي سمّيناها (الجمانة والغواص) جاء النص مكتمل المبنى والمعنى، ليس على مستوى البيت الواحد وإنما على مستوى (الجملة الشعرية). والجملة الشعرية هنا تختلف عن الجملة النحوية. ذلك لأنها تطول وتقصر حسب البناء الدلالي. ولقد جاءت الجملة الشعرية عند المسيب بن علس لتبلغ أربعة عشر بيتاً. وعند الأعشىٰ تسعة أبيات. ولذا فإن الجملة الشعرية هي وحدة أدبية وهي (أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس، أي أنها تمثل «صوتيم» النص بحيث لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها. أما حدّها الأعلى فهو أنها الوحدة التي يمكن الوقوف عندها كقول أدبي قائم بذاته غير معتمد على شيء سواه، أي القول الذي يبني نفسه بنفسه، أو فلنقل: إنه القول الأدبي الذي تبنيه عناصره. ولذا فإن الجملة قد

تطول وقد تقصر، وبترها يفسدها وهي تختلف كل الاختلاف عن الجملة النحوية، لأن جملتنا هنا هي قول أدبي تام لا تحدّه حدود النحو[3].

وجملة (الجمانة والغواص) لا يمكن كسرها أو تقليصها أو بترها، ومن هنا فهي مكتملة البناء، وهي جملة شعرية راقية التركيب. غير أن عيبها جاء من شدة اكتمالها، وهو الشيء الذي أدّى إلى انغلاقها ومن ثم انحسرت هذه الجملة وتوقفت عند حدود النص الأول ولم تتمدد في نصوص أخرى تتنامى فيها وتشكل شجرة مستمرة النمو.

وهذه تجربة شعرية تسود في نصوص الشعر العربي (القديم) بسبب هيكلية الوزن الثابت وتساوق الدلالة مع هذه الهيكلية وثباتها معها. وحينما نأتي إلى التجربة الشعرية الحديثة ونقيسها على سلفها الشعري الصالح نجد فروقاً في التركيب تفضي إلى فروق ومفارقات دلالية قوية.

ونبدأ بنص لبدر شاكر السياب يجاري نص المسيب ويضع (الجمانة والغواص) في مفارقة مختلفة، يقول فيها متكلماً بصوته هو وبضمير النص نفسه:

أصيح بالخليج: «يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى»
فيرجع الصدى
كأنه النشيج:
«يا خليج
يا واهب المحار والردى...»[4]

وفي هذا المقطع نجد أنفسنا أمام تحوّلات إبداعية بالغة الدلالة فيها يفترق هذا النص عن سالفيه. فالمسيب والأعشىٰ يتحدثان عن غواص غائب ويشيران إليه بضمير الغائب. وهو منفصل عنهما فهو بالنسبة إليهما مادة معلوماتية يتحدثان عنه ويصفان حاله ويشخصان قصته مع البحر والغوص، فإذا ما تمّ لهما ذلك عطفا الحديث ليجعلا الغواص مجرد صياد للجمانة. ويتحوّل الاهتمام بعد ذلك إلى (الجمانة) التي تتحول بسرعة خاطفة لتكون مجرد دال تزييني يدل على (المالكية) عند المسيب، أو على مجهول آخر عند الأعشىٰ الذي تمادى في عملية التغييب والتجهيل، فأخفى محبوبته وعمي عليها.

من هنا فإن المسيب والأعشىٰ ظلا منفصلين عن النص، وظل النص منفصلاً عنهما. وجاء الغواص أجنبياً وثانوياً وخادماً للدلالة وليس صانعاً لها. وصار وجوده وجوداً بلاغياً فحسب.

وحينما نأتي إلى السياب نجد أن المتكلم هو ضمير النص (أصيح) وهو ضمير الحضور مما يجعله ضميراً حياً يتحرك ويتكلم في النص، يقوله القارىء مثلما يقوله الشاعر. وكل من قرأ النص فسوف يردّد جملة (أصيح بالخليج) بصيغة المضارع وبضمير المتكلم، هذه الأنا النصوصية هي عبارة حية حاضرة، ينطق بها النص والشاعر والقارىء، بحيث إن الجميع يصيحون ويتكلمون ويتفاعلون، حتى إن (الصدى) نطق وتحوّل إلى كائن حي لا يردّد الكلام ويحاكيه ولكنه يتفاعل معه ويتصرف بوعي حاد جعله يغير في العبارة تغييراً جوهرياً له دلالة جوهرية.

وهذه الدلالة الجوهرية هي في سقوط (اللؤلؤة) من نشيج

الصدى، بينما كانت حاضرة في صياح ضمير النص. فاللؤلؤة تحضر وتغيب بينما الجمانة والدرة حضرتا حضوراً بلاغياً فحسب، في مقابل الحضور الدال والغياب الدال عند السياب.

إن الحضور البلاغي المجرد للجمانة والدرة يجعلنا نقف دون التفاعل معهما دلالياً، بينما تبادل الحضور والغياب للؤلؤة يدعونا إلى الوقوف والتبصّر بما حدث للنص وفيه.

4 ـ الكمال الناقص:

* يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى
* يا واهب المحار والردى

في الجملة الأولى صاح النص مدركاً لما أدركه الأعشى (ما تعلقت إلاّ الحين والحرقا)، فالمحار والردى هما الحين والحرق، ولكن مع الحين والحرق تكون اللؤلؤة، غير أن الصدى قدم لغة النشيج متضمنة الحين والحرق من دون اللؤلؤة. وسقطت اللؤلؤة، غابت بعد حضور واختفت بعد ظهور.

هذا يجعلنا في مواجهة مع ثلاثة في اثنين:

اللؤلؤة	. . .
المحار	المحار
الردى	الردى

وكلها من هبات الخليج وعطاياه. وهذا التحوّل من ثلاثة إلى اثنين له علاقاته الدلالية المتشابكة مع سائر دلالات نص السياب (أنشودة المطر).

وهو نص يبدأ كاملاً ثم يتناقص، ثم يعود إلى الكمال لكي يتناقص مرة أخرى. حدث هذا على مستوى الإيقاع وعلى مستوى الدلالات حيث جاءت أنشودة المطر على وزن بحر الرجز بتركيبة عروضية خاصة هي:

مستفعلن. مستفعلن. مستفعلن. فعلن (فعول)

على ذلك جاء المطلع واستمر هذا الوزن على سبعة عشر بيتاً. وفي البيت الثامن عشر جاءت أنشودة المطر لتكسر هذا الوزن، فنقرأ:

أنشودة المطر	مستفعلن. فعل
مطر...	فعل...
مطر...	فعل...
مطر...	فعل...

ثم تعود بعد ذلك إلى وزنها الأول في أحد عشر بيتاً (وفي وسطها بيتان مختلفان)، وتنتهي هكذا:

كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك

...

وينثر الغناء حيث يأفل القمر

مطر...

مطر...

وهنا لا يقف الأمر عند لعبة الكمال والنقص في الوزن فحسب، ولكن الكمال والتناقص يدخل في الدلالة أيضاً. فالمطر جاء هنا مرتين. وكان من قبل ثلاث مرات.

لذا يجدر بنا أن نقف عند هذه اللعبة الدلالية التي تقلص الثلاثة إلى اثنين، وننظر هنا في المثالين البارزين لذلك:

أ ـ
اللؤلؤ مطر
المحار مطر
الردى مطر

ب ـ
... ...
المحار مطر
الردى مطر

إن التمايز بين اللؤلؤ والمحار والردى لا يحتاج إلى تساؤل ولكننا نحتاج إلى التعرف على المتكررات/ مطر/ مطر/ مطر/. ومن المقطوع به أنها ليست مجرد تكرار، أو أنها تـدل على مدلول واحد مكرر. إن منطق النص يقتضي منّا أن نقابل دلالات القصيدة مع بعضها البعض، ونقيم العلاقات فيما بينها حيث هي نص واحد بمعنى أنه جسد حي يتبادل الوظائف ويترتب بعضه على بعض، فنقول إذن إننا أمام ثلاثة أنواع من الدلالات هي:

المطر/اللؤلؤ
المطر/المحار
المطر/الردى

ومثلما تناقصت جملة (اللؤلؤ والمحار والردى) من ثلاثة إلى اثنين (المحار والردى) فإن جملة (مطر. مطر. مطر) تناقصت وصارت اثنتين فحسب (مطر. مطر)، مطر المحار ومطر الردى، ويزول مطر اللؤلؤ، ويبقى الحين والحرق، مطر الهلاك ومطر النار.

ولن أقف وقفات خاصة بالدلالات الخاصة لإشارات النص، إذ ليس غرضي هنا هو هذا النوع من الدلالة، كما أن باحثين آخرين وقفوا على قصيدة (أنشودة المطر) وقفات مستفيضة أثرت النص بقراءات متنوعة[5].

ولكنني أقف عندما أراه تغيرات وتحوّلات في استراتيجية الكتابة الإبداعية، في الانتقال النوعي من النص الكامل التام إلى النص الناقص. حيث اقترف الشاعر الحديث تمرّداً جريئاً على الذات الشاعرة فكسر سلطانها وحطم هيمنتها وحول كمالها إلى نقص وتفردها إلى تعدّد وهيكلها إلى ملعب مفتوح. ومن هنا فقد أطلق الجمانة ولم يصب أمنيته كما فعل المسيب. بل أخطأ هذه الأمنية وأعلن ضياعها من بين يديه، وتدرج من التكامل إلى التناقص ثم راوح بين الكمال والنقص منتهياً إلى البداية حيث يختم السياب قصيدته بجملة الاستمرار وتمادي الحدث:

ويهطل المطر

ولم يقرر أي مطر هذا هل هو:

مطر/اللؤلؤ

أم مطر/المحار

أم مطر/الردى

ولم يزل النص مبهماً في هذه الدلالة المتضاربة إذ جاءت مطر ثلاث مرات وجاءت مرتين في تعاقب غير متراتب حسب التوزيع التالي:

/3/3/3/2/3/3/2/3

حيث جاءت (مطر. مطر. مطر) ست مرات، وجاءت (مطر. مطر) مرتين، ولكن الصيغة الثلاثية تكررت مع تكرار المقطع، وكان الأخير خاصة مكرراً ثم ختمه الشاعر بجملة (ويهطل المطر. . .) وهي خاتمة لا تنهي النص ولكنها تعيدنا إلى العنوان (أنشودة المطر)، وتجعلنا نعود إلى النص بادئين من جديد بلا نهاية. وهنا تكون القصيدة نسيجاً مغزولاً ينتهي آخر خيط فيه مشبوكاً في خيوط البداية ولا يتكامل النسيج أبداً، إذ تحدث الثغرات في الوسط فتسقط (اللؤلؤة) وتسقط (مطر) في إحدى دوالها الرئيسة. وتتداخل هذه العملية مع دلالات جوهرية تتشابك مع المطر الثلاثي أو المطر الثنائي. وهذه الدلالات هي (والرقم الذي أمامها يشير إلى كلمة مطر وعددها ثلاثاً أو اثنتين):

1 ـ أنشودة المطر (3)
2 ـ الصياد الحزين (2)
3 ـ المهاجرون ينشدون (3)
4 ـ رحى تدور (3)
5 ـ اعتللنا ليلة الرحيل (2)
6 ـ الجوع (3)

7 ـ عالم الغد (3)

8 ـ ألف أفعى (3)

تظهر من هذا الجدول العلاقات المتشابكة بين المطر الكامل أو المطر الناقص وبين الدلالات المصاحبة، وآخر هذه الصحبة المتشابكة في العلاقات هي هذا المقطع:

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق
من زهرة يربها الفرات بالندى
وأسمع الصدى
يرن في الخليج
مطر...
مطر...
مطر...

هذه دلالة تتداخل مع مقطع سابق يقول:

وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع
مطر...
مطر...
مطر...

وبعد الاثنين معاً يتكرر مقطع واحد يوحّد بينهما ويشبكهما دلالياً. وللقارىء أن يراجع النص في نهاية هذه الدراسة للمقارنة والوقوف على كامل الصورة.

هنا تكون مطر الأولى التي هي (المطر اللؤلؤ) مستلبة

ومحاصرة بالجوع الذي لا يحدث إلاَّ مع أعشاب الثرى، ومحاصرة بألف أفعى لا تشرب سوى رحيق الأزهار والنماء. ولذا يأتي رنين الصدى يرن في الخليج:

مطر...
مطر...
مطر...

وهو لا يأتي بمطر الأولى إلاَّ ليجعلها طعماً للجوع السنوي وللأفاعي التي لا بدّ أن يقدم لها رحيق الأزهار وعشب الثرى.

والاكتمال يأتي لكي يتناقص، والنموذج يأتي لكي يتكسر ويتهشم ونفتح الدائرة بثغرات في وسطها تفكك النسيج وتخرمه.

وهذا لا يحدث لمجرد الزينة البلاغية أو لمجرد التخييل التصويري ـ كما في النموذج الكامل لدى المسيب وابن أخته ـ ولكنه يحدث بوعي إبداعي جديد، يعي دوره التجديدي ويعي مخاطر ومغامرات التصدّي للنموذج الكامل. فإذا ما كسر النموذج وأحدث فيه عيباً ونقصاً وثغرات فإنه يفعل هذا ليجر الدوائر ويفتحها على بعضها. ولن يحدث ذلك إلاَّ بإحداث ثغرات فيما كان دائرة مغلقة. ومن هنا فإن القصيدة الحديثة دائرة مفتوحة بينما العمودية دائرة محكمة. ولذا قلّ أو انعدم تنامي العمودية إلى شجرات دلالية وقرائية متنامية. وحينما حاول الأعشى ذلك لم يفعل سوى أن كرّر خاله فأخفق دونه وعجز عن تحقيق أية إضافة إبداعية.

أما السياب فقد تنامى في نصوص أخرى وفي قراءات أخرى ـ

كما سنرى لاحقاً ـ ولكن قبل ذلك نقف وقفات إضافية على جوانب من أخلاقيات هذا الصنيع الإبداعي.

5 ـ حضور الغياب:

جاءت التجربة الحديثة فكسرت النظام الشعري الذي كان أساس القصيدة العمودية. حدث هذا ظاهرياً في الوزن الحر كبديل عن البحر العروضي التام. وحدث دلالياً في أفعال مثل التحوّل النوعي في (أنشودة المطر) حيث لعبة الكمال والتناقص. ولكن لماذا ارتكب الشاعر هذه الجريرة ضد النظام وضد القصيدة... ؟ هل ليعيبها فحسب... ؟ أم أن أمام ذلك ما يعضده ويدعو إليه... ؟

لنجرب الآن ـ كمحاولة لتصوّر الإجابة ـ ونعيد المحذوف ونظهر المضمر. ولنتصور مقطع السياب كاملاً غير ناقص كالتالي:

أصيح بالخليج يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى
فيرجع الصدى
كأنه النشيج
يا خليج
يا واهب (اللؤلؤ) والمحار والردى

لو جاء النص على هذه الحال لكان نصاً كاملاً نعم، ولكنه ساذج وبدائي، ولا يحمل تحدّياً قرائياً ولا إنجازاً إبداعياً، وسوف يكون، فحسب، شعراً مكتمل المبنى والمعنى، ولا شيء فوق ذلك أو بعده.

من هنا يظهر أن للثغرة المحدثة في نظام القصيدة وظيفة إبداعية تجعل لغة الصدى أكثر من مجرد انعكاس صوتي. وتجعل الصدى كائناً متوحشاً يملك التصرّف والتحكّم والتآمر الخفي حيث ابتلع اللؤلؤ وأخفاه، وأظهر المحار والردى.

كما أن غياب (اللؤلؤ) هو الذي منح هذا اللؤلؤ قيمة تميز بها عن المحار والردى. وصار الغائب إشارة دالة دلالة أخطر من دلالات الحضور. وهذا منح حضورها الأول قيمة خاصة في النص، مثلما جعل غيابها بعد ذلك منبهاً يشير إلى ما كان وإلى ما غاب وإلى ما يجب أن يكون، وبذا تتعقد الدلالة وتتنشأ معضلة النص الذي يفرض صورته وحركته على القارىء ويلابس القارىء بملابسات تتنوع وتتشكل من دون أن تقيدها شروط إنشائية أو تفسيرات جاهزة.

وغياب اللؤلؤة أحال إليها وجعل حضورها مهماً، وزاد من قيمتها حيث أصبحت أهم من الأخريات. بينما تكرر المحار والردى أضعف قيمتهما بل ألغاهما حيث صارا في حضور كامل لا يتساوى مع تواتر الحضور والغياب وتعاقبهما في إشارة اللؤلؤ.

هنا صار للغياب في النص قيمة تفوق الحضور، وصار الغياب جزءاً جوهرياً في النص وفي تكوين دلالاته وتأثيراته. وبذا فإن الثغرة التي تمّ إحداثها في النظام الشعري جاءت لخدمة النص وتحديثه.

ولقد انتقلت القصيدة بسبب من ذلك من أن تكون نظاماً تاماً إلى كونها نظاماً ناقصاً. ولعلها خرجت خروجاً نوعياً من

القصيدة/ النظام إلى القصيدة/ الوحدة. أي أنها لم تعد نظاماً، ولكنها أصبحت جزءاً من نظام. حيث النظام هو الشعر، بوصفه منظومة من الأعراف الاصطلاحية والذوقية والثقافية. بينما القصيدة صارت وحدة في هذا النظام. وهي ـ كوحدة ـ أصبحت نصاً ماثلاً وحقيقة محسوسة، وفي الوقت ذاته هي فعل مختلف عن النظام الذي ينتمي إليه النص، ويرجع إليه القارىء. ومن هنا تنشأ أسئلة النص التي لا جواب عليها سوى اجتهادات قرائية من القارىء، تتغير وتتنوع وتختلف. لا بموجب المزاج وتغيراته، ولكن حسب اختلاف الاستجابات الثقافية والمعرفية والذوقية من حال إلى حال ومن جيل إلى جيل، مما يجعل النص إشارة حرة، ووحدة من نظام، ونقصاً يتكامل. وقد كان من قبل إشارة مقيدة ونظاماً مغلقاً وكمالاً محصوراً.

وإن كان التعميم في الحكم غير دقيق في كل حالات الشعر القديم من جهة والحديث من جهة أخرى، فإن الراجح هو أن شجرة المسيب بن علس (ومعه الأعشى) تصدق عليها أحكامنا عن النظام المغلق. ومن الراجح أن القصيدة العمودية كانت في طريقها إلى باب مسدود، وكانت مهددة بالوقوع في دائرة مغلقة، ولم ينقذ الشعر العربي من هذا المصير إلاّ القصيدة الحديثة وما اقترفته من تحدٍ للنموذج وكسر للنظام، وتحييد لسلطة الشاعر المطلق المستبد والقصيدة الكاملة.

وهذه الأحكام هي تصوّرات نظرية عن نظامين ونموذجين ثقافيين، أحدهما سلطوي فردي كامل في مبناه ومعناه، والثاني

متعدد مفتوح ناقص. وهو جزء من نظام، وليس نظاماً مستقلاً بذاته.

تلك نقلة نوعية لم تلغ الأولى ـ وإن شاغبتها وتحدتها ـ ولكنها وقفت بإزائها وطرحت نفسها كتعبير ممكن ومأمول.

6 ـ انكسار الجرة:

إن كان الغواص القديم قد أصاب منيته وعثر على الجمانة فإن الغواص العربي الحديث قد فقد لؤلؤته وكسر الجرة، وصاح بأعلى صوته معلناً انفلات اللؤلؤة من بين يديه. وهنا جاء التغيّر. جاء من (داخل) النص، ثم أخذ يترعرع إلى (ما بعد النص). وحينما غابت اللؤلؤة في نص السياب صارت مطلباً شعرياً عربياً. وبما أن الجرة قد انكسرت بانكسار النظام الشعري القديم فإن ذلك يعني فقدان الغواص لمنيته، ولكن هذا الفقدان ليس نهاية المطاف. بل هو بداية المطاف وبداية رحلة البحث والاستكشاف. وإن كان السياب قد أعلن عن (المفقود) فإنه قد فتح باب البحث والسؤال. ولذا يأتي صلاح عبد الصبور باحثاً مستكشفاً يبحث عن اللؤلؤة المفقودة ويجري وراءها فيقول[6].

جبت الليالي باحثاً في جوفها عن لؤلؤة
وعدت في الجراب بضعة من المحار
وكومة من الحصى، وقبضة من الجمار
وما وجدت اللؤلؤة.
سيدتي إليك قلبي، أبيض كاللؤلؤة
وطيب كاللؤلؤة

ولامعٍ كاللؤلؤة
هدية الفقير
وقد ترينه يزين عشك الصغير

سقطت اللؤلؤة في خليج السياب فجرى وراءها صلاح عبد الصبور مقتحماً الليالي باحثاً في جوفها. ولكنه ـ مثل السياب ـ لم يجد اللؤلؤة. ووجد محاراً وحصى وجماراً وما وجد اللؤلؤة.

لقد كشف عبد الصبور المفقود وأوضح أنه مفقود فعلاً ليس في أعماق الخليج فحسب، وإنما هو في جوف الليالي، حيث الظلمات على الظلمات. وتحيط به المحار والردى منذ زمن السياب، وزاد الآن الحصى والجمار. ولم تزل اللؤلؤة بعيدة.

ولكن عبد الصبور يسعى إلى التحايل على ظرفه ويحاول تقديم بديل عن اللؤلؤة يحمل صفاتها:

أبيض
طيب
لامع

وهذه صفات اللؤلؤة، ويرى الشاعر أنها أيضاً صفات لقلبه، ولذا يقدم هذا الأبيض الطيب اللامع هدية إلى سيدته، بدلاً عن اللؤلؤة الغائبة.

ومن الجلي أن سيدته لم تقنع بالبديل، إذ لو حدث ذلك لانتهى سبب حدوث النص. وهو نص يحدث بسبب غياب اللؤلؤة، وليس لحضورها. ولذا تظل اللؤلؤة غائبة ومن ثم فهي مطلب شعري قائم. ويكون عبد الصبور قد حقق خطوة في الطريق إلى

اللؤلؤة حينما تكهّن بصفاتها: أبيض/طيب/لامع. وكشف بعض سماتها التي تدل عليها. ومن هنا يكون السياب قد أعلن عن غيابها، ويكون عبد الصبور قد كشف عن صفاتها. وهذا فتح الطريق أمام غازي القصيبي كي يأتي نحو اللؤلؤة المفقودة فيحاول مخاطبتها ويتحايل عليها بكل وسائل الإغراء لكي يجعلها تتكلم فإن تكلمت فسوف يصل إليها ويأتي بما لم تستطعه الأوائل. ولكن أنّى له ذلك، وزمن اللؤلؤة ـ على ما يبدو ـ لم يحن بعد.

ويخاطبها القصيبي قائلاً[7]:

فيا لؤلؤتي السمراء
ما أعجب ما يأتي به القدر
أنا الأشياء تحتضر
وأنت المولد النضر
. . . فقولي إنه القمر

يفارق القصيبي عبد الصبور إذ يجعل اللؤلؤة سمراء، لكي ينسبها إلى نفسه (لؤلؤتي) فيكون اللون الأبيض لعبد الصبور أما السمراء فللقصيبي. وهنا يأتي السياب ليضحك بحزن إذ قد ترك اللؤلؤ بلا لون ولا صفات فجعله إشارة حرة. ولكن خلفه من الشعراء راحوا يلونون اللؤلؤ ويصفونه ويخاطبونه. وذلك إمعاناً منهم بالتحايل والمخاتلة لعلهم يصطادون هذه الجوهرة المفقودة.

ويزيد القصيبي من تحايله على اللؤلؤة فيحاول استدرار عطفها عليه فهو (الأشياء تحتضر) وهي (المولد النضر)، فلعلها تعطف على رجل على شفا الحين والحرق ـ كما كان سلفه القديم ـ

وعطفها سيكون بأن تنطق بالكلمة الحرام: (فقولي إنه القمر).

ولكن ما إن يطلب الشاعر منها الكلام حتى يتذكر خطر مطلبه ويدرك أن هذه جريرة لا يقبلها الشعر ولا ترضاها الصياغة الجديدة. إذ إن اللؤلؤة لو نطقت لانكشفت وضاع سحرها، وبطل غيابها. ولأصبحت حينئذ حضوراً بلاغياً يعيدها إلى زمن المسيب والأعشىٰ، وتفسد شجرة السياب وتذوي.

ولذا فإن القصيبي يستدرك نفسه وقصيدته ولؤلؤته فيقول:

وهل تدرين ما الكلمات؟...
زيف كاذب أشر
به تتحجب الشهوات...
أو يستعبد البشر

هنا يزهدها الشاعر بالكلمات لكي لا تنطق ولا تقول، ولكي تظل في جوف الليالي وفي أعماق الخليج وفي زمن الصمت، إذ لم يحن زمن الكلام بعد.

ويزيد في تزهيد اللؤلؤة بالكلام فيقول:

قصيدي خيره الصمت

إذن يجمل بها هي أن تصمت، ولا تنطق.

وبذا تظل اللؤلؤة عند القصيبي غياباً، إذ قد حضرت في النص لكي تصمت، وحضرت لكي تغيب.

وتظل اللؤلؤة ويظل الغواص في كل النصوص، كل واحد وكل واحدة هو وهي مطلب للآخر. ولكن الغواص لا يصيب

(منيته) واللؤلؤة لا تفنى ولا تضيع. ولكنها ـ فحسب ـ تختفي وتغيب لكي تكون مطلباً شعرياً ومطلباً دلالياً ومطلباً ثقافياً يرثه جيل عن جيل، وهي غائبة في الحس وحاضرة في الذهن. ولسوف تظل إشارة على تجربة ثقافية ومعرفية أخذت بأطراف وجودها ورمزت إليه وأوحت به. فأثارت المكبوت، وكشفت الخاطر وأحالت إلى المضمر. وصار ضمير النص هو الذي يتحدث ويقول ويوحي ويشير. والقارىء يستقبل ويفسر ويتشابك مع معضلة النص ومع معضلته هو. ويظل القارىء غواصاً لم يصب منيته بعد.

أنشودة المطر

عيناك غابتا نخيل ساعة السّحر،
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر،
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر
يرجّه المجذاف وهنا ساعة السّحر
كأنما تنبض في غوريهما، النّجوم...

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،
والموت، والميلاد، والظّلام، والضّياء
فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر...
وكركر الأطفال في عرائش الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر...
مطر...
مطر...

مطر...
تثاءب المساء، والغيوم ما تزال
تسحّ ما تسحّ من دموعها الثّقال.
كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:
بأن أمّه ـ التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال
قالوا له: «بعد غد تعود...» ـ
لا بدّ أن تعود
وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسفّ من ترابها وتشرب المطر،
كأنّ صيّاداً حزيناً يجمع الشّباك
ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر
مطر...
مطر...
أتعلمين أيّ حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
بلا انتهاء ـ كالدم المراق، كالجياع،
كالحبّ، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطر
ومقلتاك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنّجوم والمحار،

كأنها تهمّ بالشّروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار.
أصيح بالخليج: «يا خليج
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والرّدى!»
فيرجع الصّدى
كأنه النشيج:
«يا خليج
«يا واهب المحار والرّدى...»

أكاد أسمع العراق يذخر الرّعود
ويخزن البروق في السهول والجبال،
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في أواد من أثر.
أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئنّ، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،
عواصف الخليج، والرّعود، منشدين
«مطر...
«مطر...
«مطر...
وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشّوّان والحجر
رحى تدور في الحقول... حولها بشر
مطر...
مطر...
مطر...
وكم ذرفنا ليلة الرّحيل، من دموع
ثم اعتللنا ـ خوف أن نلام ـ بالمطر...
مطر...
مطر...
ومنذ أن كنّا صغاراً، كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام ـ حين يعشب الثّرى ـ نجوع
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع.
مطر...
مطر...
مطر...
في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنّة الزّهر.
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة تورّدت على فم الوليد
في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياة!

مطر...

مطر...

مطر...

سيعشب العراق بالمطر...

أصيح بالخليج: «يا خليج...

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والرّدى!»

فيرجع الصّدى

كأنّه النشيج:

يا خليج

يا واهب المحار والردى.

وينثر الخليج من هباته الكثار،

على الرّمال، رغوه الأجاج والمحار

وما تبقّى من عظام بائس غريق

من المهاجرين ظلّ يشرب الرّدى

من لجّة الخليج والقرار،

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرّحيق

من زهرة يربّها الفرات بالندى.

وأسمع الصّدى

يرنّ في الخليج

«مطر...

«مطر...

«مطر...

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنّة الزّهر.
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة تورّدت على فم الوليد
في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياة.

ويهطل المطر.

الهوامش

(1) عن قصيدة المسيب بن علي وسائر ما روي له من أشعار. أنظر رودلف جاير: كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير. وفيه أشعار المسيب، ص 351 وما بعدها. لوزاك. لندن 1928.

(2) ديوان الأعشىٰ الكبير، ص 80، تحقيق محمد محمد حسين. مؤسسة الرسالة، بيروت 1983.

(3) عن الجمل الشعرية وأنواعها، قارن: عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص 91. النادي الأدبي الثقافي جدة 1985.

(4) السياب: ديوانه، المجلد الأول 474، دار العودة، بيروت 1971.

(5) منهم إحسان عباس في كتابه: بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره. دار الثقافة، بيروت 1969. وعبد الواحد لؤلؤة: النفخ في الرماد (بين السياب وستويل ص 170) وزارة الثقافة، بغداد 1982. وعلي البطل: في شعر العصر الحديث (عن المضمون)، مكتبة الشباب القاهرة 1982. وكذلك دراسات مالك المطلبي بدءاً من كتابه: «في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر». وزارة الثقافة، بغداد 1981، وما تلا ذلك من دراسات ألقاها المطلبي في مهرجانات المربد وفي الدوريات الأدبية عن شعر السياب عموماً وعن (أنشودة المطر) خاصة. وقد يعجز الحصر عن ذكر كل من كتب عن (أنشودة المطر) في كتب أو دراسات منذ ظهورها وما نشر عنها في مجلة (شعر) ومجلة (الآداب) البيروتيتين، أو ما جاء في

الأطروحات العلمية وسواها، مما يجعلها قصيدة ذات شأن خاص وإنجاز خاص. ولعل ما لمسناه هنا هو بعض ما يمكن أن يقال عن هذه القصيدة ذات الدور التغييري النوعي.

(6) صلاح عبد الصبور: ديوانه، المجلد الأول، ص 69. دار العودة بيروت 1972.

(7) القصيبي: المجموعة الشعرية الكاملة، ص 765، دار المسيرة للطباعة والنشر، البحرين 1987.

الفصل الثالث

جماليات الكذب

«هذه كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأقاويل
حتى قال بعض أهل اللغة: أظنها من الكلام
الذي درج ودرج أهله ومن كان يعلمه».
الإمام الزمخشري

1 ـ تكاذيب الأعراب:

«قال أبو العباس وهذا باب من تكاذيب الأعراب:

. . . . تكاذب أعرابيان فقال أحدهما: خرجت مرة على فرس لي فإذا أنا بظلمة شديدة فيممتها حتى وصلت إليها، فإذا قطعة من الليل لم تنتبه فما زلت أحمل بفرسي عليها حتى أنبهتها، فانجابت.

فقال الآخر: لقد رميت ظبياً مرة بسهم فعدل الظبي يَمنة، فعدل السهم خلفه، فتياسر الظبي فتياسر السهم خلفه، ثم علا الظبي فعلا السهم خلفه، فانحدر عليه حتى أخذه»[1].

2 ـ الكلمة المشكلة (سؤال المصطلح):

هذه الحكاية تواجهنا بأسئلة عميقة ومهمة، حول جماليات القول، وعن علاقات النص وسياقاته، بوصف النص أداة اتصالية

لا أقول إنها تعبر عن صاحبها وتكشفه لنا فقط، بل إنها تتدخل في تشكيل هذا القائل مثلما تتدخل في تشكيل المتلقي. ومن هنا فإن (النص) يصبح مهماً وخطيراً في الدرجة نفسها. ولكن لن نتمكن من ملامسة خطر النص وأهميته إلاَّ من خلال تشريحه تشريحاً نصوصياً بهدف فهمه أولاً ثم تفسيره بعد ذلك.

ولكي نفهم هذا (النص) لا بدّ لنا من الوقوف على مصطلحاته الأساسية وبالتحديد مصطلح (تكاذيب)، وبعد ذلك نأخذ بتشريح النص ثم الانطلاق منه لتوصيف السياق الفني الذي ينفتح عنه (المخيال الشعبي) بوصفه ناتجاً صوصياً يتمثل في هذا النص الأدبي الطريف جداً والمهم جدا والجادّ جداً، المسمّى (تكاذيب الأعراب) حسب اصطلاحات أبي العباس المبرد وغيره من أوائل اللغويين والأدباء.

ونحن لو تصورنا حالنا في وضع من يستقبل هذه الحكاية ويستمع إليها، لتبادر إلى أذهاننا فوراً جواب تقليدي يتواتر على كل الألسنة في مثل هذه الحالة، وهو أن نقول إن هذا كلام فاض يقوله أناس فاضون.

هذا هو الجواب التقليدي الذي نجابه هذه الحكاية به.

إنه جواب يحمل في دلالته الصريحة معاني الاستهزاء والازدراء، وهذا هو مقصد صاحب الإجابة، غير أن الدلالة الضمنية[2] لهذه الإجابة ليست بالبعيدة عن الصواب إذ إن الفاضي لغة هو المتسع[3]. ولا ريب أن هذه الحكاية فاضية بمعنى أنها متسعة وأنها ذات (فضاء) فسيح من الدلالات والإشارات

والاحتمالات الممكنة مما يفتح مجالاً غير محدود للنظر وإعادة النظر، وللتفسير وإعادة التفسير. وفضاء النص هو ما سنسعى إلى الدخول فيه والبحث في مجرّاته غير المتناهية. وإن وصف هذا النص بأنه (كلام فاض) يشير إلى حقيقة غائبة تؤدي إلى الرفع من شأنه بدلاً من مرادها الظاهري الساخر والملغي.

وأول فضاءات النص هو مصطلح (الكذب)، هذه الكلمة المشكلة ـ كما يقول الإمام الزمخشري ـ التي تعني الشيء ونقيضه في آن، مثلما تدل على الاحتمالات الدلالية المتنوعة مما يجعلها كلمة متوترة ذات معاني غريبة ولذا فهي تصبح (الكلمة المشكلة)، ولا بدّ حينئذٍ أن تصبح التكاذيب أيضاً مشكلة، ويكون هذا الفن فناً إشكالياً لأنه من مصدر إشكالي، ولسوف نواجه نحن هذه التوترات النصوصية مع تقدمنا في خطوات التشريح والقراءة.

ومثلما رأينا أن جملة (كلام فاض) يتم استخدامها ونحن نقصد بها معنى لا نشك في دلالته، ولكنها هي تتجه نحو دلالة أخرى غير ما نرومه منها، والدلالتان هنا تتناقضان وتتعارضان، وكذلك هي كلمة (كذب) التي نستخدمها بمعنى نتفق عليه ولا نشك بدلالته، لكنها هي تقترح وتفتح لنفسها مجالاً دلالياً مختلفاً ومناقضاً لما كنا نتصور. ومن هناك فإنها تشاكس كل قناعاتنا حول المعنى المتفق عليه. ولهذا فإن الزمخشري يقع أمام هذه الكلمة حائراً محتاراً، فيصفها بالكلمة المشكلة أولاً، ثم ينقل رأي من رأى أنها كلمة من موروث مضى ومضى معه أهله ومن له علم بذلك الموروث، وهو بذلك يشير إلى خطورة هذه الكلمة وإلى أهميتها وأهمية (الفضاء الدلالي) الذي تتداخل معه، وفي ذلك

يقول محدداً ومثيراً لإشكالية المصطلح:

«هذه كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأقاويل، حتى قال بعض أهل اللغة: أظنها من الكلام الذي درج ودرج أهله ومن كان يعلمه»[4].

ولا ريب أن الزمخشري هنا لا يقصد حرفية الحكم بأن الكلمة ودلالتها قد انقرضت، ولكنه فقط يشير إلى درجة الاضطراب الدلالي حولها، مما يجعلها كلمة مفتوحة على مختلف أنواع التأويلات والتفسيرات، وكل تفسير إن هو إلاّ اجتهاد يسلك طريق الاحتمال والإمكان ـ كما يقول ابن فارس ـ الذي وقف موقف المحتار من هذه الكلمة أيضاً[5].

وهذا الاضطراب الدلالي يبلغ حدّاً تسقط معه كل شروط المعنى المقنن، فكلمة (كذب) تشير إلى جدول دلالي متنوع ومختلف، بل إنها قد لا تعني أي معنى، وإنما تشير فقط وتكون علامة حرة لا يقيدها أي قيد، وفي ذلك قال الشيخ أبو علي الفارسي عارضاً المسألة عرضاً منطقياً: «الكذب ضرب من القول، وهو نطق، كما أن القول نطق، فإذا جاز في القول الذي الكذب ضرب منه أن يتسع فيه فيجعل غير نطق، جاز في الكذب أن يجعل غير نطق»[6]. فالكذب ـ إذن ـ صوت لغوي مطلق الدلالة أشبه ما يكون بلغة الصمت ولغة الحيوانات التي تدل دلالة مبهمة، لا يفك لغزها إلاّ بالتأويل والتفسير.

وهي مثلما تكون صوتاً مطلق الدلالة فإنها أيضاً تكون كلمة قاطعة الدلالة، وتأتي (كذب) بمعنى وجب، ومن ذلك ما يروى

عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه في قوله:

«كذب عليكم الحج، كذب عليكم العمرة، كذب عليكم الجهاد. ثلاثة أسفار كذبن عليكم» أي وجب عليكم، وجب عليكم. ومنه قوله: «كذبتك الظهائر، أي عليك بالمشي في حرّ الهواجر». ومنه الحديث الشريف «فمن احتجم فيوم الخميس والأحد كذباك... إلخ»، أي عليك بهما[7].

هذا معنى من معاني (كذب) فيه تحديد وحصر، يقابل ما قاله الفارسي عن الدلالة المطلقة والإشارة الحرة. ومن باب إمعان الزمخشري في مداخلة هذه الكلمة وملاحقتها، ليس لحل مشكلتها ولكن لإظهار هذه المشكلة وإبرازها، فإنه يلجأ إلى ملاحظة سياق الكلام، ولذا يحاول طرح تصوّر جريء ينافس التأويلات السابقة فيقول واصفاً قوله بأنه هو الـ قول:

«عندي قول هو القول، وهو أنها كلمة جرت مجرى المثل في كلامهم... ... والمراد بالكذب الترغيب والبعث، من قول العرب: كذبته نفسه إذا منته الأماني وخيلت إليه من الآمال ما لا يكاد يكون. وذلك ما يرغب الرجل في الأمور، ويبعثه على التعرّض لها. ويقولون في عكس ذلك: صدقته نفسه، إذا ثبطته وخيلت إليه المعجزة والنكد في الطلب. ومن ثمت قالوا للنفس الكذوب»[8].

والزمخشري هنا يقدم لنا كلمة ذات قيمة دلالية وفنية وأخلاقية عالية جداً، على حين تكون كلمة (صدق) أقل دلالة وأضعف. ذاك لأن كلمة (كذب) ذات طاقة مرتفعة لأنها تحمل القدرة على

التخييل وخلق الأماني مما لا يكاد يكون، هذا هو ما يـرغّب الإنسان ويبعث فيه حسّ الابتكـار والحركـة، وتلك هي دلالة الترغيب والبعث التي تجعل النفس موصوفة بأنها (الكذوب) أي الراغبة المنبعثة والعامرة بالخيال الحي والأماني الدافعة. بينما (الصدق) يحمل هنا وفي مقابل ذلك دلالات التثبيط والتقاعس فإذا صدقت النفس مع صاحبها أفضت به إلى الركود، وإذا كذبته دفعت به إلى الابتكار والانتعاش والبعث. هذا هو القول الذي هو الـقول، الذي بلغ مبلغاً جماعياً حيث صارت الكلمة المشكلة بمنزلة (المثل السائر). والأمثال هي لغة جماعية تنطلق بلسان الأمة وبضميرها وتعبر عن اللاشعور الجمعي فيها، وكأنما كلمة (كذب) تعبير جمالي لحـسّ بشري ولغوي شامل مثلما الأمثال ـ حسب ما يقول الإمام الزمخشري وغيره من اللغويين ـ.

ومثلما جاءت (كذب) بمعنى وجب، فإنها تتضمن دلالات التنشيط والبعث النفسي، فالقول: ليكذّبك الحج أي لينشطك ويبعثك على فعله[9].

ومن مدخل التنشيط والبعث النفسي تأتي دلالات أخر تشير إلى مفهوم التمثيل والتخييـل الجمالي. ومنهـا صورة الحيـوان الوحشي إذا جرى شوطاً ثم وقف لينظر ما وراءه، فإن فعله هذا وما فيه من حركة وتحفز يأتي من باب (التكذيب)، فيقولون كذّب الوحشي ويقصدون به تلك الصورة المتوثبة وما فيها من حركات متوالية في الجري والوقوف والنظر إلى الخلف، وهذه مجموعة من الأفعال تصهرها كلها كلمـة واحدة ولكنهـا ذات دلالات تتنوع وتختلف.

ويأتينا الفيروزبادي بصورة أخرى تماثل هذه بحيويتها وتزاحم الأفعال فيها، وهي صورة الإنسان الذي (يصاح به وهو ساكت يُرى أنه نائم)[10]. وهذا هو (الإكذاب) ويقال للإنسان الذي هذه حاله (قد أكذب). ومن هنا تكون الكلمة ذات دلالة احتفالية وذات بعد تصوري وتخييلي، فيها من الزخرفة والبريق مثلما فيها من تنوّع الدلالات وتعدّد الأفعال، ولذا صار عندهم نوع من الثياب المزخرفة تسمّى (الكذّابة) يلبسها الناس وهي: (ثوب منقوش بألوان الصبغ كأنه مَوْشِيّ)[11].

وبذلك تكون دلالة (الإغراء) من مضامين معنى هذه الكلمة لدى العرب ـ كما يقرر ابن فارس ـ[12]. وصار من أسماء النفس وصفاتها الكذوب والكذوبة، لارتباط النفس بالأماني والمطامح. ويأتي الكذب مرادفاً دلالياً للخيال مثلما كان دالاً على التخييل، ومن ذلك جعلهم ما تراه النفس تخييلاً من باب التكذيب النفسي، بمعنى الاستنباط الخيالي فيقولون (كذبتك عينك: أرتك ما لا حقيقة له، قال الأخطل:

كذبتك عينك أم رأيت بواسط
غلس الظلام من الرباب خيالا[13]

فالكذب والخيال فعلان نفسيان وشاعريان، تراهما العين من فوق حدود الواقع الماثل والحقيقة الحسيّة.

ومن هنا تكون دلالات هذه الكلمة المشكلة هي في الإغراء والترغيب والبعث والتخييل ـ مثلما هي في أشياء أخرى ـ وهذه جميعها دلالات تشير إليها الاستخدامات العربية القديمة، والتفسيرات اللغوية لعلماء اللغة في عصر التدوين وما بعده، حتى

وإن صار في الأمر معنى من معاني الإشكال الذي جعلها (كلمة مشكلة)، ولكن هذا أدخلها في إطار الاحتمال والإمكان، كما يقول ابن فارس، ممّا يؤكد مفهوم إشارية اللغة ويؤكد أن كل كلمة هي حسب قول عبد القاهر الجرجاني ـ مما يجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جُعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه)[14] .

ومن جريان اللغة في إطار الاحتمال والإمكان، وجريانها في إطار السمات والعلامات، ودلالتها على الشيء ونقيضه، فإننا نجد عند البلاغيين والأدباء أيضاً إشارات دقيقة تربط ما بين أدبية الأدب وكذب اللغة ربطاً عضوياً، ويقولون في ذلك أعذب الشعر أكذبه. وحينما قال آخرون إن أعذبه هو أصدقه تولّى الإمام عبد القاهر الجرجاني تخريج هذه المقولة تخريجاً يحفظ للأدب أدبيته، ويحافظ على تراتب العلاقة في اللغة، من أجل تأسيس التخييل بوصفه أحد أفعال القول اللغوي، إذا ما أراد القائل وجهة الأدب[15] .

ولهذا صارالكذب مادة شعرية بها يكون الشعر، وفي ذلك يقول ابن فارس:

(إن للشعر شرائط لا يسمّى الإنسان بغيرها شاعراً، وذاك أن إنساناً لو عمل كلاماً مستقيماً موزوناً يتحرّى فيه الصدق من غير أن يفرط أو يتعدى أو يمين أو يأتي بأشياء لا يمكن كونها بتة، لما سمّاه الناس شاعراً، ولكان ما يقوله مخسولاً ساقطاً)[16] .

فالكذب ـ إذن ـ ضرب من القول، وهو من شرائط شاعرية

الشعر ولهذا جعله أبو هلال العسكري مرادفاً جمالياً للشاعرية، حيث ينقل المقولة المأثورة عن بعض الفلاسفة الذي قيل له (فلان يكذب في شعره، فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء)[17].

وهو هنا يجعل الكذب بمعنى حسن الكلام، فالكذب حينئذ هو فن القول الأدبي، ولا يتحقق الجد في الشعر إلّا بالكذب ـ كما يقرر ابن فارس في مقولة أخرى في كتابه ـ[18].

وليس في النفس شك أن هذه المعاني التي يقول بها هؤلاء العلماء هي من الناتج الدلالي لمعطيات اللغة. وهي معطيات تجعل كل كلمة وكل مصطلح مشكلة كما قال بذلك الزمخشري صادراً عن حسّه اللغوي الراقي وعن مهاراته في التفسير، ثم إنه يصدر عن تجربة غنية وثرية في فهم النصوص وتذوّقها وتشريح دلالاتها.

وهذا يعني أننا أمام موروث هائل من الثقافة المفقودة والمعرفة الغائبة. وهذه النتف الأدبية التي نجدها في المدونات ليست إلّا قطرات من بحر. مما يوجب علينا الوقوف والتأمّل، ومن ثم محاولة القياس بربط الغائب على الشاهد.

فنحن أمام موروث (من الكلام الذي درج ودرج أهله ومن كان يعلمه) كما يقول الزمخشري، ونحن نعرف معرفة اليقين شهادة أبي عمرو بن العلاء عن تراثنا المفقود، وهي التي قال فيها: (ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلّا أقلّه، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير)[19] ويكرر ابن سلام هذه الشهادة عن ضياع الأكثر.

ويقول ابن فارس إن هذا هو كلام كل العلماء[20] في أننا قد فقدنا الكثير.

وهذه الشهادات تعني أننا منذ عصر الرواية ثم عصر التدوين لا نملك ولا نقرأ ونفسر سوى (الجزء الأقل) من التراث. وبالتالي فإن هذا الأقل لا يصور لنا غير جزء من حقيقتنا، وتظل هذه الحقيقة غائبة. ولن يتسنى كشفها إلاّ بإجراء حفريات معرفية داخل هذا القليل لنكشف من خلاله عن معالم ذلك الكثير الغائب.

ثم إن هذه الشهادات تشير إلى قضية هامة جداً، وخطيرة جداً، وهي إننا حسب مصطلحات ابن فارس في مجال معرفي يحكمه ويتحكم فيه عاملان مهمان، هما عامل (الخلاف) وعامل (الاحتمال والإمكان). وفي ذلك يقول ابن فارس:

(إنا نرى علماء اللغة يختلفون في كثير مما قالته العرب فلا يكاد واحد منهم يخبر عن حقيقة ما خولف فيه، بل يسلك طريق الاحتمال والإمكان)[21].

وهذه نتيجة طبيعية لمشكلة ضياع الأكثر من الموروث، مما يجعل ما بين أيدينا ليس سوى علامة تشير إلى المفقود وتدل على الغائب. وهو هنا موروث غير قطعي الدلالة، وهذا ما يجعله في دائرة (الاحتمال والإمكان)، وتفسيره حينئذ لن يكون قطعياً لافتقاره إلى كامل البراهين. ومن هنا صار اختلاف علماء اللغة، وصارت كلمة (كذب) كلمة مشكلة وكل الموروث الأدبي هو كذلك في موضع الاحتمال والإمكان، وفي موضع الاختلاف.

وتكون كلمة (الكذب) والتكاذيب مصطلحات مفتوحة،

ودلالاتها احتمالية وليست قطعية، كما أنها تقوم على الاختلاف. وفهمنا لها سوف يكون مشروطاً بتفسيرها تفسيراً نصوصياً يقوم على أساس تفسير النص بالنص، من خلال تشريح القول، ومحاولة استنباط سياقاته النصوصية والمعرفية، وكما يقول العرب فإن البعرة تدل على البعير. وإن لنا أن نعرف الغائب بقياسه على الشاهد. ومن شأن الحفريات المعرفية أن تفضي إلى الكشف عن المطمور. ولذا فإن تحليلنا لهذه التكاذيب سوف يأخذ بنا نحو مباصرة ما وراء النص، بعد أن رأينا أننا أمام مصطلح إشكالي نحتاج إلى سبر أبعاده ومراميه. وفي ذلك نكون كاشفين لجنس أدبي هو (التكاذيب) كما سنقول في المبحث الخامس. ولكن قبل ذلك ومن أجل ذلك سنقوم بتشريح التكاذيب. وبعده في المبحث الرابع سوف نحيل ذلك كله إلى موقعه من سياق الفعل الأدبي، والشعري خاصة.

3 ـ تشريح الحكاية:

هذه حكاية تتداخل فيها مستويات الدلالة ما بين البساطة والعمق، شأنها شأن كل الحكايات التي تقوم دوماً على بناء مزدوج ظاهره البساطة وباطنه عميق وجليل. والحكاية هذه بوصفها قولاً مأثوراً تصبح نصاً، ومن الدلالات الجذرية لكلمة (نص) أنها تعني الكشف والإظهار وكل نص هو تبيين وإظهار ـ كما يقول ثعلب في مجالسه ـ[22]. ولكن النص لا يعطي قياده بسهولة تلقائية. إن كل نص هو بالضرورة نص شرود كما يعرف المتنبي. ومن هنا فإن النص يتراوح ما بين الكشف والإظهار وبين الشرود. فيظهر منه سطح بسيط ويغور منه أعماق معقدة. ولهذا فإن الدخول إلى

العمق يحتاج إلى مخاتلة النص والتحايل عليه. وطريقنا في ذلك هو أن نضعه بين محاور ثلاثة، تدور حول فعل هذه الحكاية بوصفها نصاً شاعرياً ـ ولم أقل شعرياً ـ، وهي بذلك فعل مغاير ومختلف عن التأليف النثري. وتدور المحاور ـ ثانياً ـ حول سؤال الأداة الفاعلة داخل الحكاية، ثم سؤال الهدف المتجلي فيها.

1.3 ـ تتفتح هذه الحكاية على مشارف جملتها الأولى بقول الراوي: (تكاذب أعرابيان). وهي جملة تشبه جملة العنوان: (تكاذيب الأعراب)، وهاتان الجملتان يبدو عليهما أنهما من خارج النص، وهما من كلام الراوي والمدوّن، وبالتالي يصبح من الصحيح إهمالهما. ولكن ذلك لو حدث سوف يحرمنا من أهم أسباب النص ووسائله إلينا. ذلك أن (تكاذيب/وتكاذب) هما الإشارات الأولية إلى (سياق) النص وإلى موقعه من الموروث الثقافي والنفسي لنا. كما أن كلمة (الأعراب) هي مؤشر إلى فئة بشرية ذات ثقافة متميزة. وهذا يعني أننا أمام جنس أدبي هو التكاذيب، وأن لهذا الجنس مبدعين خاصين ومتخصصين هم الأعراب. ولهذا يأتي الفعل (تكاذب) مشيراً إلى حالة إنشاء هذا الجنس الأدبي وصناعة التكاذيب، ويأتي الأعرابيان كفاعل ومنشىء. ويشعرنا هذا بأن الإنشاء هو إنشاء تلقائي وفوري، وحدوثه ونموه يتشكلان في لحظة إنجازه.

كما أنه يشعرنا بأن الإنشاء فعل مشترك بين طرفين متساويين في إحداث النص وإنشائه وتنميته. فهو ليس نصاً يحدث من مؤلف فرد ويتجه إلى جمهور مطلق، ولكنه نص يحدث بالمباشرة، مباشرة الخطاب ومباشرة الاستماع. وهذا الاستماع ليس استماعاً

سالباً واستهلاكياً، ولكنه شرط لحدوث النص وتناميه، مع تبادل الأدوار فيما بين الإنشاء والاستماع. فالمنشىء يصبح مستمعاً، والمستمع يتحول إلى منشىء في الوقت نفسه الذي تحدث فيه الحكاية.

والمبدع ـ هنا ـ يخاطب مبدعاً مثله، وفي هذا تغيير يتضمن تحدّياً عميقاً لمفهومات نقدية وقرائية مثل مفهوم المؤلف ومفهوم المتلقّي. فنحن هنا لا نشاهد تلك الثنائية القاطعة والفاصلة بين صانعي النصوص، إذ ليس لدينا مؤلف يختلف عن المتلقّي، ذاك لأن كل واحد منهما هو مؤلف ومتلقّ في آن واحد. ولذا صار الحدث من خلال الفعل (تكاذب) الذي يعني الاشتراك والمباشرة، والنص ينتج عن هذه المشاركة، ولو حدث أن ألغينا أحدهما لتحول الفعل من «تكاذب» إلى كذب أو إلى قال وتحدث وذكر. . . وما إلى ذلك من أفعال الإنشاء الفردي. وهذا ما يجعلنا نقول بأهمية الجملة الأولى، ونقول إنها جملة تشير إلى السياق وتحدد الجنس الأدبي وفئة المبدعين، وخسارتنا ستكون كبيرة وتؤثر على فهمنا للنص لو أهملنا هذه الجملة.

والأعرابيان يتكاذبان أي أنهما يؤلفان حكاية، يعلم كل واحد منهما أنه فاعل أساسي، مثلما أنهما يدركان ويعيان أنهما يضربان في القول على غير واقعه، واستجابة الثاني تعني قبوله للعبة ورضاه بشروطها، ومن ثم فإنه يدخل في منافسة تضاهي الأول وتسابقه على الابتكار وتنمية النص، وهو ـ حسب مفهوم لوحة التلقي لدى بلوم ـ يدخل في (عملية اختيار لمصدر إلهام معادل للسابق وهي حالة تنافس)[23]. ولذلك فإن نوعية الاستجابة فيها ليست مجرد

استقبال وتلقي، ولكنها (إبداع) مواز، والأصل والفرع فيهما يتساويان، بل إنهما يتنافسان، وتضمحل لذلك البداية وتتراجع من أجل فتح النص للنهاية، ويكون التكاذب حينئذٍ هو تفاعل نصوصي يلغي الحدود ما بين المؤلف والمتلقي، وذلك كله من أجل النص ومن أجل الإبداع والأدبية.

وإلغاء هذه الحدود أدّى إلى إلغاء المؤلف بوصفه صوتاً مفرداً، وأحل محله صوت التفاعل، أي صوت الكل، ومن هنا وصفها أبو العباس المبرد بصفات الجمع، فهي تكاذيب، وهي من الأعراب. إنها صوت جمعي يتجلى كمخيال للإنسان المنتمي لهذا الجنس الأدبي، والصانع له.

ووظيفة النص في هذه الحالة تكون انتباهية[24]، بمعنى أنها تثير في المبدعين إحساساً شعورياً ولا شعورياً بأنهم أحياء، وأنهم فاعلون. ولسوف يتضح لنا ذلك في استنباطنا لأدوات الفعل في النص. وأشير هنا إلى وصف طرحه عبد اللطيف اللعبي عن التأليف في المعتقل، وهو قول يكاد يكون وصفاً لمن يبدع الأكاذيب، في علاقة ذلك بالإحساس بشعور الحياة وإرادة البقاء والاتصال مع الآخر. يقول اللعبي عن (المؤلف الذي يكتب في ظروف الاعتقال إنما يفعل ذلك قبل كل شيء ليتأكد من أنه لا يزال حيّاً، من أن دماغه لا يزال قابلاً للاشتغال، بأن ملكاته لا تزال قادرة على أداء وظائفها، كأن الأمر عبارة عن سباق ضدّ الساعة مع الموت، مع فقدان الذاكرة، مع العي... إنه دفاع وتعبير عن الإنسان ككائن نوعي)[25].

هذه صفات محكمة عن حال الإبداع من أجل (الكائن

النوعي) في مقابل الظرف الصارم تصح على جنس التكاذيب، وتلامس العلاقة ما بين النص والحياة في مواجهة العي والموت. ومن هنا يكون الإبداع مسعى لتأكيد الوجود من خلال القول ومن خلال الاتصال، وعدم ذلك هو الموت. ومن الممكن استدعاء بعض المقولات النقدية حول ذلك، وهي مقولات تجعل الاتصال عملاً تبادلياً يحثّ على استنهاض الحسّ بالحياة ضد الموت والعدوانية والتدمير[26]. ويلمح فوكو علاقة الإبداع بالموت منذ الملحمة اليونانية، وفي ملحمة ألف ليلة وليلة حيث يكون الكلام أداة لمغالبة الموت والتخلّص منه، ومن أجل الحياة، والاستشعار بها، في حين إن عدمه موت، ولو سكتت شهرزاد لكان في ذلك موتها، وحكايتها هي محاولة تتجدد كل ليلة لإبعاد الموت عن دورة الحياة[27].

وهذه (التكاذيب) هي مسعى لإقامة هذا النوع من الاتصال، وهي تأكيد للوجود وللحياة بإحداث اللغة وإقامة المشاركة الاتصالية. والأعرابيان هنا يتخيلان ويرسمان العالم من حولهما ويقرآن الغائب ويلامسان المفقود من حياتهما. وهي حياة صحراوية جافة تشير إليها عناصر الحكاية من خلال الليل والصيد والفرس. إنهما يحاولان استئناس المتوحش، وإطلاق الأسير من الداخل، ولذا فإنهما يدخلان في فعل مشترك فيتكاذبان عن وعي وعن إدراك لخيالية المقول. والواحد منهما لا يخدع الآخر، ولكنه يشترك مع الآخر في مخادعة الذات وملاهاة الظرف والخروج إلى المطلق، حيث لا قيد ولا حدود ولا حقيقة ولا نتيجة، وإنما كل ذلك تكاذيب تفعل في النفس فعلاً مؤقتاً يخرجها عن زمنها المجدب

إلى حلم خصيب تأنس به بعض الوقت، وهذه نعمة تتجلى في اللغة وتظهر، ولكن اللغة أخطر النعم - كما يقول الشاعر هيدرلن -[28] ومن خطورتها جاءت هذه الحكاية التي يجب علينا أن نأخذها مأخذ الجد، ونأخذ التكاذيب كلها المأخذ نفسه، بوصفها جنساً أدبياً أهملناه زمناً وحق لنا أن نعود ونهتم به. ولم يكن الأعراب عابثين حينما كانوا يتكاذبون، ولكنهم كانوا يمارسون الحياة من داخل اللغة، بوصف اللغة كائناً حيوياً نوعياً باستطاعتها منح الإنسان كينونة نوعية مماثلة وجدها الأعراب في التكاذيب فمارسوها بإتقان وإبداع وعن وعي كامل، مما جعلهم يوظفون خيالهم فيها توظيفاً إبداعياً متفوقاً، ولو جاءنا هذا الموروث كله لجاءنا علم وافر، كما يقول أبو عمرو ابن العلاء.

2.3 - تتفاعل الحكاية من خلال دور القائل فيها، فهذان أعرابيان قال أحدهما ثم قال الآخر، وهما بذلك لا يقدمان حكايتين، ولكنهما يقدمان حكاية واحدة ذات شطرين أو دورين، أو لنقل بلغة المسرح إنها ذات فصلين. وهي تفضي إلى دلالة ضمنية كلية واحدة، وتوظِّف العناصر داخل النص توظيفاً بنيوياً متكاملاً، والأدوات الفاعلة داخل الحكاية تبدأ من فعل القول المشترك، حيث يتم إلغاء المؤلف الفرد، والمستمع الفرد، ويحل الإيجاب والتجاوب كبديل للدور التقليدي الذي يمارس سلطة وتسلط المؤلف على الخطاب وعلى المتلقّي. ومن هنا فإن فعل القول المشترك يتحرك عبر العناصر بأدوات فاعلة داخل الحكاية، وهذه هي: الفرس/ الليل/ السهم/ الظبي. ويكون الفرس والسهم أدوات أساسية للفعل، بينما الليل والظبي هما رموز

الإنجاز ومادته، والجميع هي أهداف. فكلا الأعـرابيين يطلب ويتمنى فرساً ويتمنى سهماً. وهما لا يملكان ذلك في واقعهما ولكنهما يطلبانه في اللغة، ويجعلان اللغة تنوب عنهما بامتلاك المفقود، واستحضار الغائب. ولو امتلك الأول فرساً فإنه سيتمكن من فعل المعجزات بواسطة هذا الفرس وسوف يقوم بإيقاظ الليل من غفوته. كما أن الآخر لو امتلك سهماً سحرياً فسوف يصيد ما لا يصاد من الظباء.

والحكاية تنص على الفقد والحرمان من خلال استخـدام التنكير فالفرس نكرة والسهم نكرة، ويحدث ذلك (مرة،)، وفي هذا إحالة إلى الماضي. والماضي هنا يبعد القصة عن قيـود التمني، ويرفعها عن أن تكون مجرد هـواجس تهجس بأوهـام الأماني. فالإحالة على الماضي توهم بأنها حكاية قد حدثت في مرة وأن لأحدهما فرساً، وللآخر سهماً. وبالفرس صاد الليل وأيقظه وبالتالي سيطر عليه، بينما الثاني نال ظبياً بسهمه وأشبع جوعه فسيطر عليه.

والليل موحش ومرعب، والجوع قاتل ونذير فنـاء، وسبيل الخلاص هو الأداة الفاعلة، وسوف تكون اللغة هي تلك الأداة تتمثل بالفرس والسهم. وفي ذلك مواجهة للموت والفناء وخلاص منهما.

وهـذه المواجهـة تفضح وتكشف واقـع الحـال، وهي أن الأعرابيين حقيقة يعانيان من أسباب الفناء ويعيشان في حال من الفقد. فهما لا يملكان الأدوات الواقعية، والحكاية تفصح عن الغائب في حياتهما. ولكنها تفصح أيضاً عن النوعية التي يملكانها

ويملكان القدرة على استخدامها وهي (القول). ولذا **قال** أحدهما ثم **قال** الآخر: ولقد **قالا** بما عجز عن الفعل ولذا صار قولهما فعلاً. حيث أوجدا وابتكرا واقعاً نصوصياً فيه كل ما هو مفقود وغائب، وكأن ذلك رقية سحرية تكسر لهما شروط الظرف وقيوده وعوزه ومواته. ومن هنا فإن اللغة هي اتصال حيوي يعادل الحياة، ويناهض الموت.

والحكاية هذه لا تدخل في اللغة متطفلة عليها أو متسولة لحسناتها، إنها تغوص في اللغة متشابكة مع سياقاتها الأدبية، ومستنهضة لدلالات هذه السياقات، فالليل والفرس والسهم والظبي كلها قيم شعرية وشاعرية[29]، تتمدد في الموروث بداية ومساراً لتجعل هذه الحكاية جزءاً من سياق ثري يعرفه كل قارىء للأدب.

فالليل الأعرابي وحش مفترس يهاجم البشر ويرعبهم، ويتجسد لهم على صورة حيوان بحري يتموج جالباً الهموم التي يجثم بها على الإنسان، ويطبق عليه كحيوان أسطوري غاشم. ذاك هو الليل كما صوّره امرؤ القيس. وهذا هو الليل الذي كان يواجهه الأعرابي فيخاف منه ويرتعب. ولقد تعلم هذا الأعرابي أن هذا الليل المتوحش ذو قدرة مطلقة على الإنسان يستطيع إدراك الإنسان، وليس للمرء أن يهرب منه. ولقد قال النابغة بذلك وكشف بلواه معه، حيث الليل يدرك الإنسان ولا منتأى عنه.

ذاك واقع الليل الأعرابي، ولكن الحكاية تسعى إلى إقامة معادلة جديدة يتخلص فيها الأعرابي من ليله المتوحش، ولهذا جاءت الحكاية لتنتصر للإنسان وتنتقم من الليل، فجعلت الإنسان

يلحق بالليل ويدركه بعد أن مزّقه إلى قطع، ثم قام الإنسان بإيقاظ الليل لكي يرحل ويذهب.

وهو هنا يعلن سيطرته على المتوحش، ويبشر نفسه بأنه قادر على التصرّف مع الليل كيف شاء، فأسقط الخوف ودجن المتوحش، واستأنس واحداً من ظروفه الغاشمة.

لقد كان الليل وحشاً مفترساً، واستطاعت الحكاية أن تتخلص منه بتدجينه، وهذا خلاص للإنسان من رعب. وبعد هذا الخلاص من المرعب جاء الطرف الثاني من الحكاية محققاً غاية أخرى من غايات الإنسان الحيوية وصار طلب الظبي.

والظبي قيمة دلالية هامة لحياة الأعرابي، فهو مادة غذاء ومادة بقاء. هو لحم يؤكل وهو رمز للمرأة، فهو حيوان مبهج على نقيض الليل ذلك الحيوان المفترس. والأعرابي الذي يخاف من سطوة الليل يأنس بالظبية صيداً يقيم أوده أو امرأة تقيم حياته. فالظبي إذن مادة حياة، وهو عنصر حيوي يظل طلبه غاية تلحق مباشرة بغاية الأمان من المتوحش، ولذا جاء الأعرابي الثاني بالظبي بعد أن أحسّ بالأمان مع رفيقه حينما فرغا من الليل وتبعاته.

ولكن الخلاص المتمثل بالإيقاظ وبالصيد لن يتحقق إلاّ بأسباب، وهذه الأسباب هي الفرس والسهم. فالفرس أداة سببية في إيقاظ الليل، والحكاية لا تقول بإيقاظ الليل فقط ولكنها تشير إلى ذلك الفرس العجيب الذي يصل ما انقطع ويعطي صاحبه مرامه، ولذا قال الأعرابي: (ما زلت أحمل بفرسي عليها حتى أنبهتها فانجابت)، وانجياب الليل مرتبط بحملات الفرس. وهذا

الفرس، الذي هو نكرة في الحكاية، هو الذي سيجعل الأعرابي فارساً لا راجلاً، ويعطيه صفة من صفات الأبهة والمجد فهو فارس لأن له فرساً، وهو يوقظ الليل ويدجنه لأن ذلك الفرس حمال وقاطع. فالأعرابي هنا يتخلص من الليل ويمتلك فرساً. والمطلبان معاً مفقودان في واقعه، ولكنهما موجودان في النص. يحضران ويتفاعلان.

والفرس أداة سببية ضد الليل، ومن أجل فروسية الفارس وعزّته بعد الرهبة والذعر.

أما السهم فهو أداة سحرية، كان لا بدّ من كونه سحرياً يميل ويتحرك صعوداً وهبوطاً حسب نوايا صاحبه ورغباته، وهو لا بدّ أن يكون سحرياً لأن الصيد نفسه سحري. فالظبي رمز غني يشع بالحياة والنماء، وهو قيمة دلالية عالية كصيد وكرمز للمرأة. وصورة المراوغة فيه هي من أبرز صفاته، والظبي إذا نفر لا يرجع إلى مكانه، وإذا غادر ظلّه لا يعود إليه. ولذا كان لا بدّ من أداة لها قدرة خارقة على المخاتلة والملاحقة. والصيد السحري اقتضى سهماً سحرياً. ويكون السهم أداة سببية لأخذ الظبي. والأعرابي في الحكاية لا يشير إلى صيد السهم للظبي ولكنه يقول إن السهم أخذه. وهذا رمز إلى الإمساك به حياً، لأن غرض الحكاية هو الحياة وليس الموت. ولذا صار أخذ الظبي وصار تنبيه الليل، وفي المعنيين دلالات الحياة والحركة. وتتحقق بذلك غاية النص بما أنه نص ضد الموت وضد الغياب والفقد. ولذا فإن الحكاية منحت الجماد حياة حيث جعلت السهم يفكر ويخطط وبالتالي يلاحق، وقدمت الليل وكأنه كائن حي ينام ويستيقظ، ويعتريه ما يعتري

الأحياء حيث انفصل منه قطعة نامت، وانفصالها ونومها يحيل إلى صفات كثيرة فيها. كأن تكون قد تعبت من مسارها الأبدي، أو تكون نسيت واجبها في المغادرة عند الصباح، أو أنها ملّت من أصلها وأرادت اللجوء إلى النهار، أو تاهت في الطريق. أو أنها تعرضت لعقوبة صارمة من سيّدها الذي تركها وحدها في نهار الصحراء. وكل هذه معان من معاني الحياة ومناهضة المـوت والتجمّد والإنصياع.

3.3 ـ يشير آيزر إلى حاجة نظرية الأدب إلى تغيير وجهتها لتركز على وظيفة الإشارة في الجنس الأدبي، وبذلك تقلب النص إلى انعكاس للرغبات المفصح عنها. وما هو النص؟ إنه الناتج الوظيفي لما تفصح عنه هذه الأداة الفنية. ولسوف نعرف الحكاية حينئذ تبعاً لوظيفتها الدلالية بما أنها نص يكشف عن الرغبات ويعريهـا، في حين يبدو أنه يحاول إرضاء هذه الرغبات وإشباع فراغها، وفن الحكي هو مخترع بشري لتمكين الإنسان من تمديد نفسه ووجوده الحياتي(30).

ومن هذا المنظور تأتي رؤيانا للتكاذيب من خلال الوظيفة المتجلية فيها. على أن وظيفة الإشارة في النص تتبدّى بواسطة أسلبة الشخوص كعناصر فاعلة ومولدة للدلالة الوظيفية. ووظيفة الإشارة في هذه الحكاية هي في تحقيق الاتصال مع أطـراف الحوار، ومع العالم. وذلك بتحويل الحلم إلى رمز. ولقد قلنا من قبل إننا أمام حكاية واحدة من فصلين، وكلا الفصلين يؤدّيان إلى غاية واحدة. وما دام الأمر كذلك فإن الهدف النهائي يصبح هو وظيفة الإشارة وهو المفتاح إلى الحكاية مثلما أنه الدليل عليها.

وهذا الهدف النهائي هو الظبي الذي أخذه السهم. وهذا السهم بوصفه أداة سحرية جاء بالظبي ليجعله مطلباً نصوصياً ويكون هو وظيفة النص وغايته.

والظبي هو حلم سابح في المخيال المشترك لصانعي التكاذيب، وتحول في الحكاية من حلم إلى رمز بعد أن تمّ الإفصاح عنه، وتمّ رسم حبكة محكمة أفضت إلى أخذ الظبي، بعد سلسلة من الحوادث ذات العلاقات السببية، وبعد تبادل حواري اشترك في إبداع الحبكة وتناميها. وكان لا بدّ من إيقاظ الليل، وإزاحة ظلامه ليحل النهار والضياء الذي يكشف عن الظباء النائمة، ويتيح للسهم مجالاً للملاحقة المكشوفة ليأخذ الظبي.

وإذن... ما هو هذا المرموز إليه؟ ما هو الظبي، هذا الحلم المتحول، والرمز النصوصي الماثل.

للظبي في المخيال العربي - والأعرابي خاصة - تاريخ من السياقات الثرية، فهو مادة شعرية يرتبط بها التكوين الشعري ارتباطاً عضوياً، و(يزخر الشعر الجاهلي بتشبيه المرأة بالظبية حيث تتداخل صورة الظبية مع الطلل والذكرى والجمال، والتشبيه هنا لم يأت مصادفة فالظباء أجمل الحيوانات أجساداً وأطيبها أفواهاً وأكثرها نفوراً، وهي إلى هذا لا تعرف المرض حتى قالت العرب للمعافى: به داء ظبي. وقد حاك القدماء حولها الأساطير وصنعوا تماثيل مصغرة لها على هيئة تمائم تقي من الشرور، لأنها مخلوقات طاهرة لا يحسن مسّها بأذى، ولكن العربي ألف صيد الظبية رغم شبهها بالحبيبة، وقد كوّنوا عنها انطباعات عديدة فهي تنشط في

الليالي المقمرة وبها ميل للنوم واللهو مع الذكور، وهي إلى هذا ترمز إلى التجديد، فإذا بحث الرجل عن زوجة جديدة أكثر شباباً وجمالاً من زوجه الأولى فإنه يقول: الظباء على البقر. وإذا أراد الإشارة إلى رحيل الحبيبة قال بأن ديارها تسكنها الظباء، وكانت أسماء الظبية تطلق على بعض النساء... ... أما في الشعر فإن للظبية أسماء كثيرة... على هيئة مسميات أو صفات)[31].

وللظبية دم أشد حمرة من سائر دماء الحيوانات الأخرى (والمسك بعض دم الغزال ـ المتنبي) وكانت العرب تسمي الظباء مطايا الحب. وفي الأساطير أن الظبي يحمل روح دموزي الذي قتلته الغيلان. وفي ملحمة جلجامش قال جلجامش لأنكيدو: يا أنكيدو إن أمك ظبية. ولذلك فقد فرّت الظباء عنه سبع ليال حين اتصل بالبغي[32].

ومن هذا التاريخ الدلالي الثري تبرز سمات أساسية هي الجمال والنفور والطهارة. وهذا (الجميل/ الطاهر/ النافر) لا بدّ أن يكون رمزاً للحبيبة وإشارة إليها، ولا بدَّ أن يقتضي ذلك معنى الجدة والطرافة. ولذلك فإن العربي مال إلى صيده لكي يمتلك الحياة، ويدخل في عالم الطهارة والجمال ولو باصطيادها، وماذا يفعل مع النافر إلاَّ أن يصيده، غير أن الأعرابي في الحكاية أطلق سهمه السحري لا ليصطاد، ولكن ليأخذ الظبي وذلك محافظة منه على حياة الرمز وما يرمز إليه من طهر وجمال وحبّ وجدة. وهذه معان لا يجوز عليها القتل ولكن يحق لطالبها أن يبتكر كل أدوات السحر والاحتيال لكي يفضي إليها.

وهذه قيمة شعرية مرتبطة بشعر الحب (حتى إنك لا تكاد تجد

قصيدة تخلو منه إلاَّ النادر والفذّ)[33]. فهو رمز لعنصر الحياة والبقاء.

ومن رموزه أيضاً الصحة والعافية، ومن أمثال العرب في صحة الجسم قولهم به داء ظبي، ومعناه ليس به داء كما أنه لا داء بالظبي[34]. وله صفات أخر تنم عن النباهة والحيوية، فهو موصوف بالحذر فإذا (رابه ريب في موضع شرد عنه ثم لم يعد. ومنه المثل: تركه ترك ظبي ظله)[35] وهذا هو ما اقتضى وجود السهم السحري.

ويضاف إلى السمات المعنوية وما فيها من رمزية، صفة أخرى مادية وهي أن الظبية جراب صغير عليه شَعْر. وفي الحديث أن ظبية بهذا المعنى أهديت إلى الرسول ﷺ فيها خرز فأعطى الآهل منها والعزب[36].

هذا كله سياق غني يجعل (الظبي) إشارة فسيحة الدلالة عميقة الحلم، ويوظفها كرمز حي يكشف عن الرغبات بما إنها واقع مفقود وغائب، ولكنها مطلب إنساني حيوي.

وهذان الأعرابيان يتكاذبان بحثاً عن الجمال والطهارة والحب، ويعرفان أن طبع الحبيب الطاهر الجميل هو طبع النفور، ولذا ابتكرا أداة سحرية لملاحقته يَمنة ويساراً وعلواً وانحداراً إلى أن تأخذ الظبي. ويحقق النص ـ إذن ـ مطلبه في الجميل الطاهر وفي الحب والجدة، ولكن النافر يظل نافراً، فبعد أن سيطر النص على الظبي راح النص نفسه يمارس النفور والشرود، ليظل نصاً شارداً يسهر الخلق جراه ويختصمون. ويظل النص كظبي نافر يحتاج إلى قراءة

سحرية تحتال وتخادع النص، لتأخذه كما أخذ السهم السحري الظبي. وتبقى التكاذيب فناً عربياً غائباً وجنساً يحتاج إلى كشف واستكشاف، حيث يكون الأعراب هناك بكل ما فيهم من أمل مفقود وعيش غائب تكشفه اللغة وتنوب عن غيابه بحضورها وعن نقصه بتكوينها.

وهذا هو الهدف المتجلي في هذا النص كوظيفة دلالية لإشاراته وعناصره الرئيسية، حيث يتحول الحلم إلى رمز، ويتجلى المرموز إليه من خلال ثرائه السياقي وتلاحمه العضوي مع الموروث الشعري الذي ظلّ الشعراء يهجسون به ويتكاذبون فيه، لكي يظل الإنسان ذلك الكائن النوعي الذي ما انفك يبحث عن نفسه وعن عالمه مستعيناً بلغة هي كائن نوعي حيّ، مثلما أنها فاعل وظيفي ومنفعل دلالي كهذه الحكاية.

4 ـ كل شيء يتكلم:

استتباعاً لرمزية الدال (وإشاريته) وتعميماً للفكرة فإن كل دالّ هو بالضرورة رمز، وهو بالضرورة أيضاً مجاز. وفي البدء كان المجاز كما يقول التشريحيون[37]. وبذلك فإن كل دال هو لغة تنطق وتتكلم. وهذا ما يحيل إليه الأعراب في نسبتهم الكلام إلى كل كائن حيّ بل إلى كل كائن على الإطلاق حتى وإن كان جماداً كالحجر والأرض، ومنه الأغنية الحديثة المشهورة: (الأرض بتتكلم عربي)[38]، وهي أغنية معاصرة تحيل إلى موروث عميق الجذور، وهو موروث نطقت فيه الحيوانات مثل فرس عنترة وشخوص كليلة

ودمنة، وقبل ذلك كان (الضب) يتكلم بالشعر ويخاطب ابنه أيام كانت الأشياء تتكلم[39].

وهذه واحدة من التكاذيب يرويها المبرد. وفيها إسناد يعيد الدلالة إلى أن (الأشياء) بالإطلاق كانت تتكلم وكان لها أيام من الكلام مثلما كان للعرب أيام من الحروب والوقائع.

فالأشياء إذن لها تاريخ مع اللغـة، تقول وتسمـع، وتنشد الأشعار. والأعراب كانوا يستنـدون بخيالهم على هـذا المنطق الخيالي في أن الأشياء تتكلم، ولذا فهم يروون أشعاراً للطيور، مثلما يروون أشعاراً للملائكة وللجن وللشياطين. وجاء عنهم شعر على لسان جمل يرثي الحارث بن ظالم أحد الجرهميين[40]. وهذا ليس دجلاً وتزييفاً ولكنه خيال أدبي يتفق مع منـطق وغايـات التكاذيب بوصفها فنّاً أدبياً يعتمد على فكرة منح الأشياء لغة للتعبير والإفصاح. وهذه عندما تتكلم فإنها تصبح حية ومنسجمة مع نظام الحياة، فاللغة دفاع ضد الموت والتلاشي. ولهذا صار كل شيء عند الأعراب يملك حياة وعواطف وجدانية توجه حياته وتفسرها. ولقد قرأ الأعراب صفحة السماء بنجومها وفسّروا علاقات النجوم مع بعضها تفسيراً فيه حياة وإحساس. فالدَّبران، وهو نجم بين الثريا والجوزاء، له قصة حبٍّ وعشق تراجيدية مع الثريا. وهو لحبّه إياها قد خطبها واستعان بالقمر ليزوجه منها ولكن الثريا تمنعت وقالت للقمر حينما فاتحها بأمر الدَّبران، ماذا أفعل بهذا السّبروت الذي لا مال له. ونتيجة لهذا الحرمان ظلّ الدبران يدور في السماء مستجدياً ومعه قلاصه يتموّل بها، فهو يتبعها حيث توجهت ويسوق صداقها قدامه، في حركة أبدية فرضها الحب عليه وظلّ يتابع

محبوبته ويجري وراءها محروماً منها مثلما هو محروم من المال. فهو في حرمان مستديم ولكنه لم يفقد أمله في من يحب [41].

وفي هذه الحكاية إشارة إلى الحرمان وإلى ما هو مفقود وغائب وهما الحب والمال، وفيها إشارة إلى الغاية المطلوبة. وتلك هي قراءة أعرابية تكاذبية لصفحة السماء تجاري حكاية الليل النائم والسهم السحري في إفصاحهما معاً عن الغائب والمفقود وكشفهما عن المنشود، بل إن هذه الحكاية تفسّر تلك وتحيل إليها وتتساير معها صياغة وتفسيراً. والمنشود لا يتحقق إلاَّ بعد تحريك الأشياء لتكون متكلمة ومتحركة، تفعل مثلما يفعل الأحياء ويصيبها ما يصيب الأحياء. ولذا فإن (الجدي قتل نعشاً فبناته تدور به تريده، وإن سهيلاً ركض الجوزاء فركضته برجلها فطرحته حيث هو، وضربها هو بالسيف فقطع وسطها، وإن الشِّعرى اليمانية كانت مع الشِّعرى الشامية ففارقتها وعبرت المجرة فسمّيت الشِّعرى بالعَبور. فلما رأت الشِّعرى الشامية فراقها إياها بكت عليها حتى غمصت عينها فسمّيت الشِّعرى الغميصاء)[42].

وهذه مثل سابقتها مما هو قراءة تستشرف ما في داخل الشيء لتحرّكه بالحياة والخيال، فتولد اللغة من رحم المخيال المحروم لتجعله يواجه الحرمان بالأمل والموت بالحياة من خلال اللغة التي تجعل النطق والتعبير مرادفاً للحياة وللفعل. ويكون الكذب هنا أساساً جدياً لا يتحقق الفعل الحيّ إلاَّ به. ومن هنا يجيء قول زيد الخيل واصفاً معركة اشترك فيها فيقول:

بني عامر هل تعرفون إذا غدا
أبو مكنف قد شدّ عقد الدوابر

بجيش تظل البلق في حجراته
ترى الأكم منه سجدا للحوافر
وجمع كمثل الليل مرتجس الوغى
كثير تواليه سريع البوادر

وهذا الجمع الكثيف الذي كمثل الليل يرتجس ويرعد بالوغى يسرع بالبادرة وتتالى هجماته بكثرة وإرهاب تجعل النهار ليلاً وتسد أفق الشمس، هذا الجيش الليلي الضارب لم يكن في الحقيقة سوى ثلاثة خيول[43] كما يروي المبرد، أحدهما كان للشاعر. وهذه حقيقة لا تمكّن الشاعر من أن يقول شعراً لو أنه اختار الصدق في القول. ولكنه لكي يقول شعراً لا بدّ له من اختلاق حكاية من التكاذيب تمنحه مادة شعرية وتغذي لغته بالخيال والتمثيل فيملأ فراغ الواقع بتكاذيب اللغة. وتكون التكاذيب مادة الشعر وروحه على عكس الصدق والواقع اللذين ينافيان الشاعرية هنا.

وفي هذه الأبيات أخذ الشاعر باستنطاق الغائب والمتخيل ليجعل النص يتكلم بالمرغوب به والمنشود، وهو أن يكون للشاعر جيش على تلك القوة والمنعة والسلطان، لكي يشعر بالأمان والانتصار. واللغة قادرة على منحه هذا الشعور ولقد فعلت حينما طلب منها ذلك عبر باب التكاذيب.

والمسألة ليست في استنطاق الجماد أو الصمت والغياب فقط. ولكنها أيضاً في استقراء وتفسير المنطوق، مثلما فعلوا في تفسيرهم لصفحة السماء ورحلة النجوم فيها، ومثلما فعل عنترة في قراءته للغة فرسه. وهي لغة يدرك عنترة أنها تختلف عن التعبير المعهود، ولذا فهي تقتضي فهماً خاصاً بما إنها لغة خاصة، وهذا الفهم شرط للتفسير، ولذا يقول عن فرسه:

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى
أو كـان لو علم الكـلام مكلمي

إن الذي ينقص هذا الفرس هو (المحاورة) و (علم الكلام)، والمحاورة وعلم الكلام هما صفتان للغة العلمية لغة البرهـان والعقل والحجة، أي لغة الواقع ولغة الصدق. ولكن هذا النوع من اللغة ليس ضرورياً في الشعر. إن لغة الشعر ولغة الأشياء حينما تتكلم هي ما نجده في البيت السابق على هذا البيت حيث يقول الشاعر مفصحاً عن قراءته وعن تفسيره لمنطق الفرس:

وأزور من وقــع القنــا بلبــانــه
وشكــا إلــيّ بـعبــرة وتحمحــم

عجـز الفرس عن (المحـاورة) وعن (علم الكلام) ولهـذا راح يبتكـر لنفسه لغـة أخرى تخصّـه، وهي لغة تتمثـل بـالإزورار والتحمحم والتعبير بالعَبـرة. إنها لغـة تكشف عن العجز وعن التعويض في آن. وإن كان الفرس لا يعلم الكلام فإنه لا يعجز عن اصطناع لغة تخصّه، ولم يحتج الأمر إلاّ إلى متلق يستقبل هذه اللغة ويفك شفرتها ويعي أنها لغة تختلف عن المعهود وتفارقه. وهذا ما جعل عنترة يفهم فرسه وينشأ من هنا خطاب متبادل بين الفرس والفارس مثـل تبادل الأعـرابيين لخطاب واحـد مشترك تأسّست منه حكاية التكاذيب.

ومثل عنترة كان امرؤ القيس شاعراً ذا مقدرة على استنطاق الأشياء ومخاطبتها. وخاطب الليل المتوحش راجياً منه الإنجلاء:

وليـل كمـوج البحـر أرخى سـدولـه
علـيّ بـأنـواع الـهمـوم ليبتلـي

فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف إعجازاً وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي
بصبح وما الإصباح منك بأمثل

خاطب الليل لأنه قد جعله ليلاً حيوانياً له صلب وأعجاز وصدر، وهذا الحيوان المتموج يدخل مع الإنسان في مغالبة يحاول فيها الليل/ الحيوان أن يداهم الشاعر بجسده الضارب، ولم يكن للشاعر من حل سوى أن يستخدم اللغة ويستعين بها على هذا الحيوان المتوحش فيخاطب الحيوان منادياً إياه بأن ينكشف وأن ينجلي. والإنكشاف فعل من أفعال النص حيث إن النص كشف وإظهار ـ كما أشرنا أعلاه ـ ولكن الإنكشاف والإظهار النصوصي هو إفصاح عن المشكل وإشارة إليه، ولهذا فإنه لا يفضي إلى حلّ المشكل ولكنه فحسب يفصح ويكشف عن المشكل، ولذا جاء الإصباح مماثلاً لليل في ابتلائه وهمومه عند امرىء القيس: وما الإصباح منك بأمثل. فإنجلاء الليل مثل انجلاء النص لا يؤدي إلى الحل والخلاص ولكنه يكشف ويفصح عن بلاء الشاعر ومحنته. وهذا ما أفصح عنه النص بعد تحرّكه بالقول ومخاطبته لليل بوصفه كائناً حياً متحركاً، يتحرك هنا مثلما نام في حكاية التكاذيب، والحركة والنوم كلاهما فعلان من أفعال الحياة مما يستتبع نطق الحي ومخاطبته.

من هذا نرى أن العربي قد جعل الأشياء تتكلم، بما فيها الجماد والحيوان الأعجم، وقام هو بالتحدّث إليها ومخاطبتها، كما فعل امرؤ القيس مخاطباً ليله الحيواني، ثم إن العربي راح يقرأ

ويفسّر لغة الأشياء حيث قرأ النجوم وفسّر حركتها، وتفاعل مع حمحمة الفرس وتعبيره (من العبرة، بفتح العين)، وهذا تقليد عربي عريق ابتدأ مع بداية المعهود من موروثنا، ولم يزل فاعلاً مستمراً حيث تتكلم الأرض بالعربية، وحيث تتكلم الحصاة الرقطاء، كما تروي عجائزنا في القرى والأرياف وذلك حينما كان كل شيء يحكي[44]. وهذه جملة تردّدها العجائز اليوم مثلما كان الأعراب يقولونها في عهودهم القديمة أيام كانت الأشياء تتكلم.

إذن هناك لغة وهناك منطق. وليست المشكلة في (وجود) هذه اللغة وحدوثها. ولكن المشكلة في إدراكنا لها وفي مقدرتنا على قراءتها. وهذا الإدراك وهذه المقدرة لا يحدثان إلاّ بموهبة تستطيع القفز على حدود الاصطلاح القاطع، أو بمعجزة ربانية مثل هبة الله لسليمان ولأبيه داود حيث أعطاهما الله علماً نورانياً من عنده تعالىٰ وفضلهما في ذلك على كثير من العالمين. ومن هذا العلم معرفة سليمان لمنطق الطير والنمل. وهي لغة تختلف عن لغة البشر وتفترق عنها، وابن كثير يقول بخطأ من زعم أن لغة الطير والحيوان مثل لغة البشر، ولو أنها كانت كذلك لما صار لسليمان ميزة أو فضل على غيره، (ولكن الله سبحانه كان قد أفهم سليمان ما يتخاطب به الطيور في الهواء وما تنطق به الحيوانات على اختلاف أصنافها)[45]. ومن هذا الفهم كان سماعه لكلام النملة تحذر قبيلتها من جيش سليمان، ويقول ابن كثير أن هذه النملة لها اسم ولها قبيلة واسمها (حرس من قبيلة يقال لهم بنو الشيصان، وأنها كانت عرجاء)[46].

أما داود فلم يكن يفهم عن الطير ولكن الطير كانت تفهم عنه

وكذلك الجبال، ويقول ابن كثير في تفسيره لآية **﴿إنا سخرنا الجبال معه يسبحن بالعشي والإشراق، والطير محشورة كل له أواب﴾** يقول إن الطير إذا مرّ به وهو سابح في الهواء وسمعه يترنم بقراءة الزبور لا يستطيع الطير الذهاب بل يقف في الهواء ويسبح معه وتجيبه الجبال الشامخات ترجّع معه وتسبح تبعاً له[47]، وتظل الطير محشورة أي محبوسة في الهواء ما دام داود يترنم وذلك لطيب صوته في القراءة حيث وهبه الله جمالاً. وجمال اللغة في صوته صار إشارة ذات دلالة فصيحة للطير وللجبال الجامدة كلها تسبّح ربّها وتنزهه بلغة تخصّها فهمها سليمان، وفهمها رسول الله محمد ﷺ فيما ورد في الآثار من أنه أخذ بيده حصيات فسمعوا لهنّ تسبيحاً كحنين النحل، ونهى عليه السلام عن قتل الضفدع وقال (نقيقها تسبيح)[48] ولقد أكّدت الآيات الكريمة تسبيح الأرض والسماء حتى الجماد لله تعالىٰ[49] والتسبيح لغة خاصة تفهم فهماً خاصاً بنعمة خاصة. ولسنا في هذا المقام بناسين حادثة الجذع حيث كان الرسول الكريم (يخطب إلى جذع فلما اتخذ المنبر ـ بدلاً عن الجذع ـ ذهب إلى المنبر، فحنَّ الجذع فأتاه فاحتضنه فسكن، فقال: (لو لم احتضنه لحنَّ إلى يوم القيامة)[50]. وفي روايات أخر تقول إن الجذع خار من البكاء حتى تصدّع وانشقّ وسمعه أهل المسجد، ولم يهدأ حتى لاطفه الرسول واحتضنه ومسحه حتى سكن.

وهذا جذع شجرة يابس يحسب ميتاً ولكنه حيّ له شعور وحسٌّ يألف ويحب ويشعر بالفقد والحرمان، ويلجأ للبكاء والحنين للتعبير عن عواطفه.

وإذا ما قال العرب إن كل شيء يتكلم فإننا نجد لقولهم هذا سنداً قوياً من الآثار الدينية في القرآن والحديث وما ينقله المفسرون من هبة الله لمخلوقاته وما منَّ عليهم من نعمة اللغة ونعمة فهم منطق الكائنات المختلفة ومخاطبتها.

وما دمنا قد دخلنا في أمر المعرفة اليقينية عن لغة الأشياء فإننا نشير إلى ما يتردّد اليوم في الدراسات العلمية الحديثة، التي تقول بوجود جهاز عصبي في الأشجار به تحسّ وتدرك ما حولها من العالم، وتنفعل إيجاباً أو سلباً مع نوايا الناس في تعاملهم معها.

وفي جنوب افريقيا وجد العلماء أشجاراً تتبادل المعلومات فيما بينها، فإذا هاجم الغزلان إحداها أرسلت إشارات إلى سائر الأشجار في الغابة، فتقوم هذه الأشجار بإفراز مواد سامة تحمي أوراقها من الغزاة ويبلغ مدى هذا التبادل والتراسل بين الأشجار عشرات الأمتار. وهذه لغة خاصة تتجاوب مع عناصر الرسالة اللغوية من وجود مرسل ومرسل إليه، ورسالة لها سياقها وشفراتها ووسيلة الأداء. وشروط التشفير فيها وفك الشفرة تسير على سببية متراتبة تؤدي به الرسالة وظيفتها وتحقق غايتها.

ومن هنا فإن: **كل شيء يتكلم**.

وهذا قول قاله الأعراب وتقوله الخرافات والحكواتيون، مثلما يقوله الشعر. ويجد هذا الزعم الشعري مصداقاً وتصديقاً له ببعض ما ورد في الآثار اليقينية، وما يرد في العلم الحديث. فاللغة إذن هي الظاهرة الأشمل وليس الإنسان إلاّ جزءاً من هذه الظاهرة.

5 ـ التكاذيب بوصفها جنساً أدبياً:

يرى بعض الدارسين الأوروبيين أن فن (الرواية) يعود إلى أصل عربي، وذلك في رأيهم لأن العرب جنس بشري موهوب في صناعة الكذب[51].

وهذا قول لا يأتي مأتى الذم والإهانة ولكنه ورد في مبحث جاد عن شروط قيام الفن الروائي وعلاقة ذلك باللاحقيقة، ـ أو حسب لغة المبرد ـ بالأكاذيب. ولعل حديثنا قد أصبح الآن واضحاً في أن التكاذيب فن أدبي ومهارة ابداعية.

ولقد جعل (لاكان) الكذب ـ حداً من أهم الفروق ما بين لغة الحيوان ولغة البشر، حيث الأخيرة تتصف بمقـدرتها الخـاصة بالكذب[52].

وإن كان الكذب أساساً فنياً للرواية، وأساساً اصطلاحياً في التفريق بين الحيوان المحدود الموهبة في قدرته والإنسان الموهوب في إبداعه اللغوي، فإن ذلك يجعل الكذب نشاطاً أدبياً يجب استقصاؤه والنظر فيه.

على أن الموهبة هذه لا تخص العرب ـ وحدهم ـ بل إن الإغريق كان لهم تاريخ مسجل مع فن الكذب بوصفه بلاغـة وإبـداعاً، وأسـطورة هيرمس التي تنسب إليـه البلاغـة والتجارة والاتصال، والبلاغة هي له لأنه تمكن من مهارة الكذب وهو في المهد وعمره يوم واحد، إذ سرق قطيع غنم من أبوللو بعد ولادته مباشرة، وفي الغد أنكر هذه السرقة قائلاً كيف أفعل ذلك وأنا لم أولد غير يوم أمس. ثم راح هيرمس المولود توّاً يستخدم مهارته في

الكذب والحيلة فخدع السلحفاة وجعلها تتبرع بجزء من جسدها ليصنع هيرمس من ذلك قيثارة[53]. وهذا جعل اليونانيين ينسبون إليه فنون البلاغة والاتصال والتجارة. وكل هذه تحتاج إلى مواهب لغوية حاذقة.

ومن هنا تتأسّس علاقة عضوية فيما بين الكذب وفن الرواية، وتتعزّز هذه الصلة في أدب أمريكا اللاتينية حيث فن السرد يأتي متشابهاً تمام الشبه مع التكاذيب ويبرز الشاعر والناقد الأرجنتيني بورخيس بابتكاره لجنس أدبي هو: (ficcion)، وهي حكايات على شكل (مقالة قصصية) تعتمد على تكثيف الوهم والحلم البشري وتُبنى بناء تهكمياً تمتزج فيه السخرية بالعبرة، وأصدر بورخيس مجموعة من هذه الحكايات عام 1944[54] فيها تتكشف الحاجة الإنسانية إلى تصور عالم تخييلي فانتازي مرغوب ومستحيل، يعمد الشاعر في هذا العالم إلى إحداث تعايش داخلي فيما بين الفانتازيا والمحسوس[55]. ولست أرى ذلك سوى (التكاذيب) بصيغة إسبانية.

وهذا يفضي بنا إلى القول إن الكذب بمعناه المصطلح عليه في المبحث الأول أساس للرواية وفن السرد مثلما هو أساس للشعر. ولولا هذا الأساس لما كانت الرواية ولا كان الشعر. وتأتي (التكاذيب) لتكون فرعاً لذلك الأساس. وهي ـ هنا ـ جنس أدبي متفرع عن الكذب الاصطلاحي ذاك، وهذا الجنس ينافس الأجناس الأخر كالشعر والرواية، وكلها فروع لأصل واحد. ومع منافسة التكاذيب لهذه الأجناس فإنها تغذيها دون أن تذوب فيها. وهذا بورخيس يبتكرها فناً يستقل بمصطلحه. كما أن حكاية

التكاذيب ـ عندنا ـ بعناصرها الأربعة صارت أساساً للشعر من خلال تحرّك هذه العناصر فيه. فالليل والفرس والسهم والظبي كلها قيم شعرية غنية في موروثنا الشعري. ولو نزعناها من هذا الموروث لاختفى معظم هذا الشعر. وإنه لمن الممكن جداً أن نقرأ وأن نفسّر الشعر العربي كله من خلال هذه العناصر الأربعة. فهي له ولنا مفاتيح دلالية شاعرية تكشف عن النص وتحيل إليه.

ولأن التكاذيب أساس تكويني في الشعر والرواية فإن أخذها مأخذ الجد يصبح شرطاً لفهمنا لها من جهة، ثم لإعطائها حقّها المعنوي من جهة ثانية، بوصفها جنساً أدبياً له شروطه الخاصة في الإنشاء وفي القراءة وفي التفسير.

ولنعد ـ مرة أخرى ـ إلى حكاية التكاذيب حيث الأعرابيان وحيث النص، ولسوف نرى هنا أن هذه الحكاية لا تتجه نحو غاية نفعية محسوسة، مما يجعلها حرة من شروط النفع أو الضرر. ولو حاولنا تعريف هذه الحكاية بالسلب لقلنا إنها ليست نفعية وهذا واضح، وأنها لا تقوم على المخادعة والتحايل المسلكي، لأن المشاركين يدركان اللعبة ويفهمان النية والغاية من القول، ولا أحد منهما يخادع الآخر أو يضحك عليه. وهي لا تقوم على التزييف ولا على استغفال المتلقي، وليس من وراء إنشائها أي مصلحة مادية أو شخصية.

وبما أنها ليست كذلك فهي إذن نشاط لغوي تخييلي له وظيفة إنشائية إبداعية تعتمد على المهارة والفطنة والذكاء. فهي ـ إذن ـ تماثل الشعر، كما يعرفه الجرجاني في أنه (علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له[56].

تلك شروط الشعر، ولا بـدّ أنها أيضـاً شروط التكـاذيب مما يجعلها جنساً أدبيـاً مثل سجـع الكهان وهـو فن أدبي، ومثل المقامات وهي فن يقوم على الكذب والحيلة اللغوية والحبكة الظريفة والبديعة. وتكون التكاذيب جنساً مثل هذه الأجناس تغذي الأجناس ولا تذوب فيها.

وإن كان لكل جنس وظيفة، حسب مفهوم آيزر عن وظيفة الإشارة ممّا يسبب وجودها، فإن التكاذيب تحمل وظيفتها ومسبب نشوئها من حيث إنها نص يفصح ويكشف، وفي الوقت ذاته نص يعبر عن حاجة إنسانية للإبداع وللتجلي من خلال اللغة، ليحفظ للإنسان موقعاً في دورة الحياة يدوم هذا الموقع ما دامت اللغة. ويتحقق ذلك من كون اللغة استنطاقاً للمسكوت عنه وتشجيعاً للنفس المكسورة كي تصلح كسرها بالنص. وكذلك فإن النص يفصح عن مشكل التعبير الإنساني عن الذات الإنسانية، فهو إعلان حياة وحيوية ضد العنّة اللغوية والعجز الإنشائي. وفيه يأتي الخيال كفعـل إبداعي لتخليص الإنسـان من مشكل (العنّـة). وتكون التكاذيب أصدق تعبير ابتكره الأعـراب للخلاص من الجفـاف والقحط الـظرفي والذاتي. ولا يقف الأمـر عند حـدود المبـدع الأعرابي، ولكن التكاذيب تهبط علينا نحن المتلقين بما إنها لغة إنسانية تأتي إلينا وننفعل بها كجزء منّا (تعبير عنّا) وكصورة لنا تهجس بهواجسنا وكأنها علمنا الأول، زمن طفولتنا وزمن خيالاتنا وأحلامنا. هي لنا العتق والإنطلاق وعبـور الظرف والمشكـل. والتكاذيب إذ تعبّر عن خوف الأعرابي من الليل ومن الجوع فهي في الوقت ذاته تحرير وانعتاق من الليل ومن الجوع، من القحط

والجفاف، حيث تصبح اللغة المبدعة بديلاً للظرف الجامد. ووظيفة النص هنا لن تكون تطهيرية، بمعنى أنها تخلص المبدع من جيشانه العاطفي بواسطة إرضاء إحساسه المعبّر عنه، ولكن الوظيفة تتأتى من إشباع الإحساس بتحويله إلى عنصر خيالي فعّال يرتقي بالذات المبدعة، بعد أن كانت هذه الذات تعاني من عناصر الإحباط المدمرة. وهذه الوظيفة تفعل بالقارىء مثلما تفعل بالمبدع.

وكون التكاذيب تمثل هذه الوظيفة الإبداعية هو ما يجعلها جنساً أدبياً متميزاً بنفسه ومختلفاً عمّا سواه. وهي تملك هذه الأهمية لأنها تنطوي على تاريخ غني من التعبير المجازي، والمجاز هو الأصل الإبداعي، ولذلك فإن التعبير المجازي يصبح تاريخاً للذات المبدعة، ويكون علامة عليها، مثلما أنه وجود مستمر لها يدخلها إلى الآخرين ويدخلهم إليها في وحدة تفاعلية مشتركة ما دام النص وما دامت القراءة. والوجود الذي من الممكن أن يكون مفهوماً هو النص كما يقول جادامر[57]. وبذلك يكون النص تبييناً وإظهاراً، وكل مُظهر فهو منصوص[58].

وكما يقول عمر بن الخطاب عن الشعر من أنه (علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه)[59] فإن التكاذيب هي تاريخ الوعي الأعرابي، والكشف عنها هو كشف وإظهار للذات الأعرابية المنطوية خلف النص، وبذا تكون هي أصح علم أعرابي لأنها الكاشفة عنهم والمتضمنة لوجودهم. لا بوصفها حقيقة، فهي ليست حقيقية وليست واقعية وليست وثائقية، إنها كل ما هو (ليس) فهي (ألـ ـ ليس) المغاير والمختلف، هي الغائب والمفقود وهي

الذات تبحث عن ذاتها. أو لنقل بأكثر دقة إن التكاذيب هي الذات الأعرابية حينما تزيف ذاتها وتلغي واقعها، لتضع بدلاً عنه واقعاً وهمياً لا وجود له إلاّ باللغة. وهذه التكاذيب هي هذا الوجود المبتكر بكل ما فيـه من طيب وطهارة وحب وامتلاك، حيث صار الظبي رمزاً لذلك كله، ولكل ما هو مفقود وغائب وظل مطلباً يتطلع إليه المبدع، وتحول النص بعد ذلك ليكون هو الظبي النافر الذي يحتاج إلى سهم سحري ليأخذه وليدخل فيه قراءة وتفسيراً.



الهوامش والمراجع

(1) المبرد: الكامل 548/2 - 550 (تحقيق زكي مبارك) مطبعة البابي الحلبي، القاهرة 1937م.

(2) من أجل التمييز اصطلاحياً بين الدلالتين الصريحة والضمنية، انظر: عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير 124 - 136، النادي الأدبي الثقافي - جدة 1985م.

(3) من قولهم (فضا المكان يفضو فضواً) إذا اتسع فهو فاض: الزمخشري أساس البلاغة. مادة (ف ض و).

(4) الزمخشري: الفائق في غريب الحديث، 250/3، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبوالفضل إبراهيم. نشره عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.

(5) ابن فارس: الصاحبي 58، تحقيق السيد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1977م.

(6) الزمخشري: الفائق 250/2.

(7) السابق، (انظر القاموس المحيط مادة - كذب -).

(8) الزمخشري: الفائق252/2.

(9) القاموس المحيط، مادة (كذب).

(10) السابق.

(11) الزمخشري: أساس البلاغة 539، دار صادر، دار بيروت، بيروت 1965.

(12) ابن فارس: الصاحبي 59.

(13) الزمخشري: أساس البلاغة 539 (انظر القاموس مادة - كذب -).

(14) الجرجاني: أسرار البلاغة 347، تحقيق هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف استانبول 1954م.

(15) السابق 249 - 251.

(16) ابن فارس: الصاحبي 466.

(17) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين 137 تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1952م.

(18) ابن فارس: الصاحبي 466.

(19) ابن سلام الجمحي: الطبقات 25/1 تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة المدني، القاهرة 1974م.

(20) ابن فارس: الصاحبي 58.

(21) السابق.

(22) ثعلب: مجالس ثعلب 10/1 تحقيق عبد السلام محمد هارون دار المعارف بمصر 1969م.

(23) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير 326.

(24) عن وظائف اللغة عامة وعن الوظيفة الانتباهية خاصة: انظر السابق ص 7.

(25) عبد اللطيف اللعبي: حرقة الأسئلة 10 - 11 ترجمة علي تيزلكاد دار توبقال، الدار البيضاء 1986م.

(26) انظر:

S.Schneiderman: Art as Symptom p. 209 (Criticism and Lacan. ed. by P.C. Hogan and L. Pandit. the University of Georgia press. Athens and London 1990.

(27) انظر:

The Foucault Reader 102 - ed. by P. Rabinow. Pantheon Books, New York 1984.

(28) أوردها الدكتور عبد الرحمن بدوي: مدخل جديد إلى الفلسفة، ص 257، وكالة المطبوعات، الكويت 1979م.

(29) للتفريق الاصطلاحي بين الشاعرية والشعريـة أنظر: الغذامي، الخطيئة والتكفير 19 - 22.

(30) عن ذلك انظر:

The Future of Literary Theory 209 - 211 ed. by R. Cohen Routledge, New York and London 1989.

(31) عبد الإله الصائغ: الزمن عند الشعراء قبل الإسلام، 226، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986م.

(32) السابق. وانظر على البطل: الصورة في الشعر العربي، ص 63 وما بعدها.

(33) الثعالبي: ثمار القلوب 408، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار المعارف، القاهرة 1985 م.

(34) السابق 409، وانظر مجمع الأمثال للميداني 93/1.

(35) الزمخشري: الفائق 27/2.

(36) السابق 374.

(37) را:

Norris C: Deconstruction, theory and practice 123. Methuen, London and New York 1982.

(38) الأرض بتتكلم عربي: أغنية مصرية قيلت حينما كانت سيناء تحت الاحتلال الإسرائيلي، وغنّاها سيد مكاوي بلحن شرقي وصوت احتفالي يحتفل بالأرض وعروبتها وإرادتها في التحرّر والعودة إلى الجسد العربي.

(39) المبرد: الكامل 548/2.

(40) السابق. وانظر جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي ص 17 وما

بعدها، المطبعة الأميرية، بولاق 1308هـ.

(41) الميداني: مجمع الأمثال 354/2 تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، د.ت.

(42) السابق.

(43) المبرد: الكامل 551/2.

(44) الحصاة الرقطاء رمز يستخدم في الحكايات الشعبية في القصيم، وينسب إلى هذه الحصاة أفعال الكلام وكشف الأسرار.

(45) ابن كثير: تفسير ابن كثير 358/3، دار الفكر، القاهرة، د.ت.

(46) السابق 359.

(47) السابق 29/4.

(48) السابق 42/3.

(49) السابق 297.

(50) ابن ماجة: السنن 259/1 تحقيق محمد مصطفى الأعظمي. نشره المحقق، الرياض 1403هـ=1983م.

(51) را:

T. Todorov: Introduction to poetics 18 University of Minnesota press, Minneapolis 1981.

(52) المرجع المذكور في الهامش رقم 26 ص 15.

(53) نفسه ص 209، 221 وانظر أيضاً:

New Larousse Encyclopedia of mythology. 123 Hamlyn. London. 1974.

(54) را:

J. Cuddon: Literary Terms 271. Penguin Books, London 1979.

(55) مورينو: أدب أمريكا اللاتينية 307/1، 315، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد. عالم المعرفة، الكويت 1987م.

(56) الجرجاني: الوساطة 15.

(57) بوبنز: الفلسفة الألمانية الحديثة 81 ترجمة فؤاد كامل. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987م، ولقد وضعنا كلمة (النص) بدلاً عن كلمة اللغة في الإقتباس.

(58) مجالس ثعلب 10.

(59) ابن سلام: طبقات 24/1.



الفصل الرابع

انتحار النقوش ـ الصوت أو الموت

«لا يعطي تفسيراً تاماً للحياة غير الموت».
حمزة شحاتة

1 ـ تنوير/ أو/ تعتيم:

«وتنتحر النقوش... أحياناً»[1]، هذا هو الديوان الجديد للشاعر سعد الحميدين، وهو يأتي بعد ثلاثة دواوين شعرية تتالى صدورها منذ عام 1977م حيث صدر أول أعماله (رسوم على الحائط). وتلاه (خيمة أنت والخيوط أنا) عام 1987م و(ضحاها الذي) عام 1990م ثم هذا الأخير عام 1991م. وهذه تجربة شعرية امتدت أربعة عشر عاماً. وهذا هو العمر الزمني الافتراضي لمقروئية شعر الحميدين متمثلاً في مجموعات مدونة. ويسبق ذلك ويجاريه وجود آخر في الصحافة السائرة.

وشاعر بهذا الرصيد الشعري والقرائي لا بدّ أنه قد قاتل نفسه وتاريخه الشخصي قتالاً عنيفاً من أجل أن يعلن عن (انتحار النقوش) وهو إذ يعلن ذلك فإنه يقدم نفسه ويقدم تجربته تقديماً صادماً ويكاد أن يكون الفعل نفسه انتحاراً فهو أشبه بعازف الناي حينما يعلن انكسار نايه.

هذا سؤال مبدئي من أسئلة النص. والجملة هذه ليست مجرد إعلان خارجي عن ديوان شعري. إنهـا عنوان النص وعـلامته الأولى، وهي الرابط الذي يربط ما بين القارىء والنص. فكأنها عقد وميثاق يقدمه الشاعر إلينا لنتواطأ معه على هذا العنوان بوصفه قيمة دلالية وشفرة نستفتح بها الديوان ومن ثم نفسره بها، أو نسائله عنها.

ومن هنا فإننا سوف نتوقع نصاً كاشفاً وسوف ننظر إلى النص بوصفه إعلاناً أو بياناً مأساوياً تراجيدياً عن انتحار النقوش، وعن الحين أو الأحيان التي يحدث فيها هذا الانتحار، وكيفية حدوث ذلك على يد شاعر ذي رصيد شعري لا يسهل التخلي عنه أو التضحية به.

على أن وقوف الشاعر على انكسارات النص وتهشم اللغة صار واحدة من علامات القصيدة الحديثة، ومن الممكن أن نعرض هنا لحالات ثلاث نرى فيها وجوهاً لهذه العلامة الدالة، وهذا أحمد مطر يقول[2]:

«مأساتي أثقل من لغتي
زاد الثقل
زاد الثقل على كلماتي
زاد الثقل
. . . وتكسر ظهر الكلمات».

ونزار قباني يقول[3]:

«أحاول إحراق كل النصوص التي أرتديها

فبعض القصائد قبر
وبعض اللغات كفن»

أما أدونيس فيختار اللاجواب كإعلان عن الحالة:

«منذ أسلمت نفسي لنفسي وساءلت
ما الفرق بيني وبين الخراب؟
عشت أقصى وأجمل ما عاشه شاعر
لا جواب»[4]

هذه اللحظة الشعرية العجيبة التي فيها يتكسر ظهر الكلمات بين يدي الشاعر، فيحاول الشاعر أن يحرق كل النصوص التي تغطي جسده، من أجل أن يعيش أقصى وأجمل معاش شعري هو أن لا جواب.

وهذا الأجمل والأقصى لا بدّ أنه ـ أيضاً ـ هو الأقسى والأشد. وهو ما سنحاول البحث عنه لدى الحميدين في ديوانه هذا. وحينما نقول إن الأقصى والأجمل هو الأقسى والأشد فإننا نعني أنه اللحظة التي تتجلى فيها الحقيقة للشاعر ليعرف أن: لا جواب. ويرى حينها ما رآه حمزة شحاتة حينما قال: (لا يعطي تفسيراً تاماً للحياة غير الموت)[5].

فما هو ـ إذن ـ لا جواب الحميدين؟ إذ لم نعد نطلب جواباً، ولكننا نطمح إلى معرفة ما هو أقصى وأجمل من ذلك، إلى معرفة اللاجواب في هذا الديوان الصغير حجماً والكبير دلالة.

والديوان ينطوي على قصيدة طويلة واحدة مكوّنة من خمسة وعشرين مقطعاً، وكل مقطع يتكون من نصين أحدهما مدوّر

والثاني موشّح. وكلاهما ـ وكل القصيدة ـ من بحر الكامل حيث يحدث تدوير التفعيلات في المدور وتتمدد الجملة الشعرية لتبلغ بضعة أسطر على مدى بضع وعشرين تفعيلة، ينساب منها النص انسياباً إيقاعياً ودلالياً حراً. ولا يلتزم إلاَّ برويّ واحد في نهاية النص المدوّر وهو حرف النون في كافة مدورات القصيدة.

والتوشيح يأتي تالياً للتدوير وهو قفلة تلحق كل نص مدوّر وفيه يلتزم الشاعر بمنهوك الكامل ويلتزم بنظام للروي هو أ ـ أ ـ أ ـ ب ويثبت على هذا النظام في كل توشيحات القصيدة وإن تحرّر في اختيار حروف الروي ما بين توشيح وآخر ولكن على النظام نفسه. ويجمع ذلك كله عنوان واحد هو عنوان الديوان: وتنتحر النقوش أحياناً.

ولقد يمكن قراءة القصيدة مقطعاً مقطعاً وكأنها مجموعة قصائد، والأمر متاح لمقدور كل مقطع على الاستقلال الدلالي بذاته، ولكن القصيدة تكتمل ـ دلالياً ـ وتتكامل مع عنوانها إذا ما قرئت كاملة وأُخِذَتْ بوصفها وحدة شعرية واحدة. وهذا ما سنفعله هنا ـ إن شاء الله ـ. والنص كاملاً منشور في ذيل هذه الدراسة.

2 ـ أفق التوقّع/ أو/ قلب السحر على الساحر:

حينما أقول إننا نطلب من الحميدين الأقصى والأجمل فهذا يعني أنني أضرب مباشرة على مفهوم (أفق التوقّع) وهو المفهوم الذي طرحه أصحاب نظرية الاستقبال (Reception Theory)، وبالذات هانز روبرت ياوس (Jauss) الذي طرح هذا المصطلح كأساس للقراءة وللتفسير. ومن ثمة كأساس لإبداعية النص. وهو

مفهوم يضع منظومة التوقعات والإفتراضات الأدبية والسياقية التي تكون مترسبة في ذهن القارىء حول نص ما ـ قبل الشروع في قراءة النص ـ وهي فروض وتصوّرات قد تكون فردية لدى شخص محدد حول نص محدد، وقد تكون تصوّرات يحملها جيل أو فئة من القرّاء عن نص أو نصوص بحيث يستقبلونها وهم محملون حولها بهذه التصوّرات التي تشكل (أفق التوقّع) وتتكون هذه التصوّرات من سياق الجنس الأدبي، ومن اللغة الشعرية، ومن النمط السردي، ومن الحاصل الأدبي. ويأتي النص المقروء إما ليؤكد هذه التوقعات أو ليعدلها أو ينقضها أو يسخر منها وينسفها نسفاً كاملاً. وبناء على ما يحدث تبعاً لذلك فإنه من الممكن فحص النص الأدبي على أساس ما سمّاه ياوس (بالمسافة الجمالية) esthetic distance ـ وهو عن مقدار مخالفة النص لتوقعات القرّاء، حيث يسمو النص إبداعياً حسب حجم هذا الاختلاف ويتراجع إبداعياً حسب اقترابه من التوقّع، مما يجعل الاختلاف والمشاكلة ـ حسب مفهومنا نحن ـ أساساً لإبداع النص المختلف، وتراجع النص المشاكل.

ولذا يلزمنا كما يقول ياوس أن نقرأ النصوص في مواجهة الطبع (against the grain)، وإذا ما عكسنا النص في مواجهة المطبوع في أذهاننا عنه فإننا سوف نتبين ما هو جاهز ومعاد فيه وما هو منجز إبداعي، وسنتبين مدى (المسافة الجمالية) فيه بين ما هو متوقع وما هو خارق للتوقع. «والتجديد ـ وحده ـ ليس هو المعيار الوحيد على أدبية الأدب ـ كما يقول ياوس ـ لأن النصوص تطرح وجوهاً مختلفة في أزمنة مختلفة لمجموعات مختلفة من القرّاء»(7).

والعبرة هي في رد الفعل الراديكالي الذي يحدثه نص ما على قارىء ما.

هذا قد يجعل ياوس قريباً من الشكلية الروسية، أو ربما يجعله مطوراً لمصطلح (كسر التوقّع) وموسعاً لدائرته، لكي يكون مبدأً مرناً لا يقف ـ فحسب ـ عند حدود الإنزياحات الأسلوبية المفردة، ولكنه يتسع لكي يكون نظرية في القراءة وفي التفسير، وربما في تفسير التفسير، خاصة عندما نقيس فهم فئة من القرّاء لنص ما، حينما نقيس ذلك بما وقر في نفوسهم من توقعات وجّهت فهمهم وتفسيرهم لذلك النص. ومن هنا فإن أي تغيير في أفق التوقع يحدث معه تغيير في التفسير على الرغم من ثبات النص. ومن هنا فإن (أفق التوقّع) هو نظرية في التفسير تدور حول تغيرات المدلول. بينما (كسر التوقّع) عند الشكليين هو ملمح أسلوبي يقف عند الدال. وإدراكه يصبح أمراً ثابتاً، بينما (أفق التوقّع) يظل متحولاً ومتغيراً مع تحوّل وتغيّر القرّاء. وهذا ما يجعله يتقارب مع مفهومنا عن (المشاكلة والاختلاف). وهو مفهوم عالجناه في مواطن أخرى ليس هذا مجال تكرارها.

ولكن مجالنا هو سبر ديوان الحميدين الذي بين أيدينا الآن على معيار (المسافة الجمالية) استناداً إلى أفق التوقّع المتنشّيء فينا عن تجربة الشاعر وعن شاعريته.

والتوقّع ينشأ عندنا من مدخلين يفتحهما هذا الديوان ويفرضهما وهما:

1 ـ عنوان الديوان: وتنتحر النقوش... أحياناً.

2 ـ اسم الشاعر: سعد الحميدين.

وهذان هما المادتان المعرفيتان اللتان نجدهما على صفحة الغلاف، وهما أول ما نجد وما يتفاعل معنا. ومن هنا فإنهما يضربان داخل الذاكرة، ومن هذه الذاكرة يتم جلب الرصيد المخزون عن الشاعر من جهة وعن جملة العنوان من جهة أخرى. وأنا ـ هنا ـ لا أخرج عن النص إلى مؤلفه، إذ ما زلت أقول مثل رولان بارت بمفهوم موت المؤلف ونصوصية النص. ولكن نصوصية النص تقتضي وتستدعي السياق الأدبي الذي يدور فيه هذا النص، ولقد عرضت من قبل إلى نوعين من السياقات هما السياق الأكبر والسياق الأصغر[8]. والأخير يعني ما لدى الشاعر من رصيد شعري، بينما الأول هو السياق الأدبي للجنس الشعري الذي ينتمي إليه النص، وهما معاً أساسيان لفهم النص وتفسيره وتقديره. وحينما أقول ـ هنا ـ إن اسم الشاعر يحدث لدينا نوعاً من التوقع فإنني أعني السياق الخاص المتمثل في المجموعات الشعرية التي نشرها الحميدين على مدى أربعة عشر عاماً فتكوّن له في ذاكرتنا رصيد خاص. وسوف يتم حضور هذه الذاكرة بمجرد أن نشاهد اسم الشاعر على غلاف هذا الديوان، ومن هنا يحضر التوقع الذي سنقوم بإحداث معارضة بينه وبين الديوان لنكشف عن المسافة الجمالية بين ما نتوقعه وما نجده.

وسأبدأ الآن بالثاني وهو ما يجلب رصيد الشاعر عندنا، ـ على أن القارىء الذي لا يعرف هذا الشاعر لن يحدث له ما يحدث لنا من توقع، ولذا فسيكون استقباله الشعري حراً ومتحرراً من أفق التوقع ـ.

وتجربة الحميدين الشعرية برزت في ثلاث مجموعات ذكرناها

أعلاه، وهي تقدم لنا شاعراً اتخذ الإبداع أداة ضد اللغة. فهو يكتب القصيدة لكي يهز اللغة من جذوعها، ولكي يكسر علاقاتها الداخلية، ويسعى بعد ذلك إلى إعادة صياغتها، وهذا فعل جعل أحمد كمال زكي يشبه الشاعر بأدونيس(9). ولا اعتراض على هذا التشبيه، غير أن الأمر لا يقف عند ذلك مما يرفعه عن حدود التقليد. لأن الحميدين يندفع وراء الفعل لأسباب وظيفيـة من الممكن تلمسها واستكشافها من سيرورته الإبداعية. وهي تشير إلى أن الشاعر ـ مثله مثل محمد حسن عواد ـ قد جعل القصيدة موقفاً وموعداً مع التجريب: تجريب ما يمكن أن نفعله مع اللغة، بحيث تكون الكتابة الشعرية نوعاً من الفتوحات المتواصلة داخل اللغة بإيقاعاتها وسياقاتها، ليس طلباً للنص الكامل وإنما هو طلب لفتح لغوي نصوصي ربما يكون ناقصاً، لا يهم. والمهم فحسب هو استكشاف الإمكانات غير المستكشفة وهذا جعل الحميدين واحداً من الشعراء الذين يفتحون مسالك اللغة لسواهم، وظلّ واحداً من المجربين الجريئين، في النص الشعري الحديث. ولسوف نتوقع ـ هنا ـ شيئاً من هذا التجريب الجريء كما نجد في مجموعته الأولى (رسوم على الحائط) وسائر مجموعاته. غير أننا نفاجأ بديوان يقوم على قصيدة طويلة واحدة تتخلى عن التجريب في الأشكال والصيغ، وتعتمد شكلاً شعرياً مقبولاً ومتعارفاً عليه هو شكل التدوير وشكل التوشيح، ثم تتواضع مع اللغة مواضعة تعبيرية تجعله يتحول من شاعر ضد اللغة إلى شاعر عاشق لها، فيتسامى معها إلى منزلة فوق كل معرفة:

أنا وأنت في خباء الخدر/قالوا

عاشقين/قد قُدّ قلب كليهما من جذع

باسقة العواطف، أصلها في العمق أما
فرعها/يعلو على أبصار من عرفوا/وكل
العارفين.

ولكن هذا التسامي لا يجعل العاشقين في قمتهما المتوخاة بل يزلزل الجبل من تحتهما في نهاية القصيدة ـ كما سنرى لاحقاً ـ.

إذن الشاعر ينتقل نقلة نوعية في تعامله مع النص الشعري من حيث علاقته مع اللغة.

وسمات تجربته الشعرية لا تقف عند هذا فحسب، بل إن من أبرز ما تمخضت عنه تجربة الحميدين أشياء منها تضميناته الصريحة للنص الشفاهي المتمثل بالشعر الشعبي والمصطلح الشعبي والرقصات الشعبية، مما هو مبثوث في قصائده على شكل صريح وبارز. فالنص عنده يقوم على تداخل نصوصي مكشوف تدخل فيه مقاطع شعرية شعبية، إضافة إلى المفردات العامية المبثوثة وسط الأبيات، مع الإشارات المعلنة عن الرقصات الشعبية كالمجرور والمسحوب والهجيني. ويتداخل النص الأصلي مع النص المقتبس في دخول وخروج متواتر. وديوانه (رسوم على الحائط) يكشف عن ذلك بمجرد القراءة، ويضاف إلى ذلك حضور النص التراثي في اقتباسات صريحة. وصفة الحضور الصريح ـ إذن ـ هي السمة البارزة لدى الحميدين، حيث تعودنا أن نجد عنده الجرأة البالغة ضد اللغة، ونجد معها النص التراثي متداخلاً مع هذه اللغة المهمشة، ثم نرى اقتباسات من الشعر الشعبي، مع إشارات إلى مفردات عامية تتغلغل داخل كلمات النص الفصيح،

ومعها نجد أسماء الرقصات الشعبية تنشر نفسها فوق سطح النص. وكل من قرأ الحميدين من قبل ترسب في ذهنه صورة هذه المنظومة التركيبية بحيث إنه يتوقع مشاهدتها مرة أخرى في ديوانه الجديد هذا، بوصفها سياقاً خاصاً كوّنه الشاعر فينا عن شعره.

ولكن هذا الديوان يصدم ذلك التوقّع إذ لا نجد فيه أي حضور صريح لهذه العناصر. وتتحول هذه كلها إلى نوع جديد من التداخل الضمني، فالرقصات الشعبية تغيب عن سطح النص ولكنها تتسرب إلى تمفصلاته الداخلية، ولن تجد ذكراً للمجرور والهجيني، ولكنك ستجد إيقاعاتهما ومفرداتهما في توشيحات النص وستجد النص يرقص رقصة المجرور ويغني الهجيني وهو يقول:

ضاقت بنا الساحات

لا ظل لا واحات

والرمل في الراحات

نمشي على الأربع

هذا النص عامي فصيح، فيه إيقاعات شعبية لا تختلف عن العروض (منهوك الكامل)، وفيه مفردات فصيحة/عامية. وبإمكاننا أن نرقص عليه رقصة المجرور أو أن نهيجن عليه من فوق ظهور الإبل. كما بإمكاننا أن نقرأه قراءة شعرية فصيحة. إنه هنا يقوم بتفصيح العامية، وتعميم الفصحى، وكأنما قد وصل إلى صياغة حلّه النهائي مع مشكل التعبير والإفصاح. ولكن هيهات، إن النص النهائي يقول غير ذلك كما سنرى.

ويتكرر هذا النمط التوشيحي مع كل مقطع من المقاطع

الخمسة والعشرين، أي أننا نجد خمسة وعشرين توشيحاً مثل هذا، ومعها مثلها من النصوصات (أو النصيصات) المدورة.

فالشاعر - إذن - يدخل في اشتباك من نوع جديد مع نصّه وتجربته. إذ لم يعد ذلك المجرب الذي يوقف نفسه على جمله الشعرية واحدة واحدة لكي يستنطقها بشفرة قلمه. لقد تجاوز الجملة إلى النص، وتجاوز النص المحدود إلى النص الملحمة، وتخلص من الحضور الصريح إلى التداخل الضمني، وخرج من سطح القصيدة إلى ضمير النص. فتحرّك الشعب والشعبي من داخل قلب القصيدة، ورقصت القصيدة من أعماقها وغنّت. فتداخل الشعبي مع الفصيح، وصار النص وحدة حيّة تآلف فيها الاختلاف، وتوحدت العناصر وامتزجت امتزاجاً كيميائياً متجانساً. وجاء الموروث الشعري - أيضاً - وكأنه خلية حية من خلايا النص بعد أن كان - سابقاً - مجرد ضيف عزيز على النص. ولنقارن حضور امرىء القيس في نصين من نصوصه أحدهما قوله في قصيدة (رسوم على الحائط) وهي القصيدة التي حملت عنوان الديوان الأول. وكتبها الشاعر عام 1974م. يقول في أحد مقاطعها مستحضراً امرىء القيس كضيف عزيز على النص:

يجيء غناء الأحبة قبلاً - قفا نبك أو - يا فؤادي
رفقاً - علامات حب يلقنها الوجد للصب
وقت الرجوع[10]

ولكن هذا الضيف العزيز يظل بين قوسين بوصفه عنصراً خارجياً في هذا المقطع. أما في قصيدة (وتنتحر النقوش... أحياناً) فإننا نقرأ هذا المقطع:

يا مستجير بآخر، يكفيك مثلي/ أنني
لما استجـرت بصاحبي. . . أصغى إليّ،
بكى/ فأبكاني. . . فكان بكاؤنا يرخي
عليّ غلالة/ ملتفة، لما تكشف وجهها زاد
الأنين.

هنا نجد امرىء القيس يتحوّل ليكون الحميدين، وهما معاً يستجيران ويبكيان، وتلفهما غلالـة واحدة، هي شجـرة الشعر الوارفة لكن وجهها لا يشفي مثلما كان صبح امرىء القيس من قبل، ذلك الصبح الليلي المتوحش الذي إذا تكشف للحميدين ضاعف بكاءه وجعله أنيناً، وهكذا يبدأ امرؤ القيس ببكائية تاريخية حيث كان فيها أول من بكى واستبكى ووقف واستوقف، وجرّه الحميدين ليستنبته في نصّه هذا خلية بكائية تتجسد من داخل النص لتنفجر بالأنين. ويتحول الضيف القديم إلى عضو حي فاعل من داخل النص، وهنا نكون أما تجربة تعكس ماضيها، لتحوّله من عناصر لها سمة الطارىء والغريب والضيف، إلى عناصر متفاعلة متمازجة متجانسة ومن ثم مكونة للنص تكويناً حياً، فكأنما كانت في السابق زينة يتزين بها النص، أو حيلة يتوسل بها الشاعر على موروثة لكي يألفه هذا الموروث ولا ينفر منه إذا ما رآه يتجرأ على اللغة جرأة قد تسبب الوحشة والنفور من هذا المتجرىء.

أما الآن فهي لم تعد مجرد زينة أو حيلة، ولكنها صارت تركيبة متآلفة فيها الفصيح والشعبي وفيها الرقصة والإيقاع وفيها الموروث. كلها في وحدة شعرية متعاضدة تعاضداً لا يفضي بها

إلى قبول ومسالمة، ولكنه يجمعها كلها لكي تنتحر النقوش في مشهد احتفالي دال.

وهنا نعود إلى العنصر الأول من عناصر (أفق التوقّع) وهو عنوان الديوان.

وتنتحر النقوش... أحياناً

هذه جملة عنوان الديوان، وهي جملة شعرية لا نجدها في صلب القصيدة، ولكنها مع هذا هي العلامة والبيان الإشهاري للنص. إذ تتصدره من جهة، وتـوحي بتفسير دلالاتـه الكلية، وكذلك هي علامة على رؤية الشاعر لنصّـه. ومن هنا فإن جملة العنوان تصبح جملة عضوية من جسد القصيدة تدل عليها وتتداخل معها وتعلن عنها. كما أنها تتداخل معنا نحن إذ نستقبل الديوان من بوابة هذه الجملة، ويحدث معها استدعاء السياق الشعري لهذه الجملة في رصيد الشاعر في ذاكرتنا، ومن ذلك عنـاوين (أو عنوانات) دواوينه الأخرى مثل:

رسوم على الحائط
خيمة أنت والخيوط أنا
وتنتحر النقوش... أحياناً

حيث نجد (الرسوم) و(النقوش) و(الخيمة والخيوط) وكلها من وجوه تحوّلات اللغة من صوت منطوق إلى حرف متجسد في نقش أو رسم (والخيمة ذات صلة تاريخية مع القصيدة منذ بنى الخليل بن أحمد عروض الشعر على صورة الخيمة بكل ما للخيمة من مصطلحات صارت كلها من مصطلحات العروض).

وهذا مشهد لتحوّل اللغة من النطق والصوت إلى الكتابة، وهو تحول أشغل جاك ديريدا وشغل وقته وفكره. وكذلك هو يشغل الحميدين ويجعله يقف على مشهد التحوّل هذا فيعلن عنه من جهة ويربطه بالانتحار من جهة أخرى.

والانتحار والإعلان معاً يجتمعان عند الحميدين ليكونا موقفاً حاسماً ضد اللغة، ويتجلى ذلك في قصيدة كتبها عام 1971 بعنوان (الألحان تموت معلنة)[11] فيها بوح وإفصاح عن الإخفاق ومنها قوله:

عند الصباح...
هبت على الخُشُب المسندة الرياح
فقفزت نحو السور أطرق بابه
أنا وأزهاري ندق ببابه...
غرثى...
عطاش نحن...
لم ينزل مطر...

هؤلاء (الخُشب المسندة) هم فئة بشرية ورد ذكرهم في الآية الكريمة ﴿وإذا رأيتهم تعجبك أجسامهم وإن يقولوا تسمع لقولهم كأنهم خشب مسندة يحسبون كلّ صيحة عليهم هم العدوّ فاحذرهم قاتلهم الله أنّى يؤفكون﴾ ـ سورة المنافقين، آية 4.

هذه فئة ذات أجسام تثير الإعجاب، وذات لغة تثير الأسماع، فيهم جمال الجسم وجمال اللغة، ولكنهم ـ مع هذا ـ قوم جوف (خُشب مسندة) فيهم وهن وخور (يحسبون كل صيحة عليهم).

ولقد استجلب الشاعر هؤلاء ليكشف بهم عن الباب المسدود الذي ظلّ يطرقه ولكن هذه (الخُشب المسندة) لا تصحو على طرق الطارق ولا على هبوب الرياح. من هنا ضاعت القصيدة في هذا الوسط المنافق، الوسط الجثثي، ذي الجسد الجميل واللفظ الجميل، ولكن المَخبر قبيح وواهن، ولذا فإن الألحان تعلن موتها: الألحان تموت معلنة. بعد أن أغلق الباب في وجهها.

إذن دلالة الانتحار مرتبطة بعناصر اللغة كالألحان والنقوش، وهي من علامات النص المبكرة لدى الحميدين. وظلّت هذه الدلالة تتسرب في تضاعيف نصوصه إلى أن وصلت إلى غلاف هذا العمل الجديد، لتكون علامة أولى عليه، ولتربط الانتحار باللغة في حالة كونها (نقشاً)، أي اللغة الكتابية (وليست الشفاهية) مما يشير إلى المأزق التعبيري الذي تتأزم فيه اللغة حينما تتحول من الصوت إلى النقش، وهذا هو الحين الانتحاري أو الأحيان الانتحارية التي يشير إليها العنوان. ومن هنا فإننا سنتوقع مشهداً انتحارياً تنتحر فيه اللغة في هذه القصيدة/الديوان. هذا هو التوقّع، وأبادر فأقول إن هذه هي النتيجة الدلالية الكلية أيضاً ـ كما سنرى بعد قليل ـ.

هذا إفضاء دلالي للخيمة التي نسجها الشاعر، وللرسوم التي حفرها على الحائط فنقش منها علامة الانتحار وأعلن موت الألحان في عالم (الخُشب المسندة). وهو هنا يعزز التوقّع ويصادق عليه. بينما كان قد كسر التوقّع في عنصره الآخر.

هذه هي مأساة القصيدة التي تلبست اللغة الكتابية، ولم ينقذها توظيف النص الشفاهي وإيقاعاته، لأن التحوّل النصوصي

لم يقابله تحوّل في الوسط الخشبي الذي يحيط باللغة، قبل/وبعد/ وأثناء.

ولكن التحوّل في تجربة الكتابة ذاتها قد حدث - ولا ريب - وموقف الانتحار يصير لأسباب تحدث في النص نفسه، وتتنامى من داخله بحيث لا يكون الانتحار نهاية وإخفاقاً، ولكنه إعلان موقف وإعلان احتجاج. والانتحار هنا وسيلة من وسائل تأكيد الذات واستكشاف الباطن. ذاك لأنه فضح للزيف وإفصاح عن العلة وتشهير بالعيب. وموقف الحميدين هنا يماثل موقف (جوته) حينما يقول:

على الشاعر أخيراً
أن يكره من الأشياء كثيراً
فلا يدع من القبيح فتيلاً
يحيا إلى جوار الجميل(12)

إن التشهير بالقبيح والإعلان عنه يعطي الجميل مجالاً للتنفس والتبرعم، وهذه القصيدة حينما تعلن عن انتحار النقوش (=اللغة الكتابية) فهي تكشف عن المرض الذي أصاب اللغة فجعلها نقشاً جامداً، ولذا فإن عودة (الصوت) إلى اللغة يصبح شرطاً وجودياً من أجل اللغة الفاعلة، اللغة التي تفتح الأبواب الموصدة. قد أكون هنا كشفت ما يحسن إرجاؤه إلى حينه في الآتي من الدراسة، ولعل عذري هو قوة جملة العنوان وقدرتها على فرض دلالاتها ممّا يجعلها بداية للنص وخاتمة له. وهذا ما جرّني إلى كلام ليس هذا مكانه، وأعود إلى مسألة (أفق التوقّع) وأقول إن السياق الشعري للحميدين يتحوّل مع هذا الديوان من سياق كان يتكىء على بنية

الشكل، وعلى شاعرية الشكل والتداخل الصريح حيث كانت الدلالة تتوالد من اللامعنى، وشخصية النص كانت في (شكله)، وتحوّل هذا إلى بنية متحولة تعتمد على سياقها الداخلي بدلاً من التداخلات الصريحة، وتتكون الدلالة فيها من (شبكة المعنى) وهي شبكة ينسجها الشاعر لتفضي إلى معنى المعنى: الدلالة الكلية. فينسلخ من تجربة الشكل والتداخل ليدخل في تجربة النسيج المركّب فكأنه يطبق جملته الشعرية القديمة: خيمة أنت والخيوط أنا، حيث القصيدة خيمة منسوجة من خيوط الشاعر المتمازج معها تمازجاً تكوينياً ويكون الشاعر ليس مؤلف النص، ذلك المؤلف التقليدي الذي يقف خارج النص، ولكن الشاعر هو النص خيوطاً وتكويناً ومادة. وهذا هو التمازج الذي تفصح عنه قصيدة (وتنتحر النقوش أحياناً) حيث صارت نصاً انتحارياً بمعنى أنه نص استنهاضي، يستنهض ذاته كنص، لكي تكون لغته حية فاعلة من خلال توليد الصوت الحي من داخلها فجعلت الإيقاع الشعبي صرخة حياة تتكرر في كل مقاطع القصيدة.

هذا يجعلنا نقول إن التحوّل ـ هنا ـ أفضى إلى تغيير نوعي في (شخصية القصيدة) التي كانت تقدم نفسها عبر الشكل المهندس والتقنيات الصريحة، فصارت تفصح عن كينونتها عبر البنية الدلالية، ممّا جعل الدلالة بنية تركيبية تنطوي على (شخصية النص) وحركة هذه الشخصية النصوصية عبر القصيدة تنامياً وارتداداً.

3 ـ الصوت أو الموت:

1.3 ـ قلنا إننا أمام نص انتحاري، لا بمعنى أنه يقتل نفسه،

ولكن بمعنى أن النص يستنهض ذاته من خلال هـذا الخيـار الوجودي الحاسم: إما الصوت وإما الموت. إن لغة الكتابة في مأزق حيث يواجهها موتها وانتهاء دورها كفعل إيجابي وهذا هو (حين) الانتحار. ولذا لا بدّ للصوت من أن يعود إلى اللغة فيعود الشعب إلى النص ويعود النص إلى الشعب، ويكون الفصيح والشعبي شيئين متجانسين، بعد أن تنافرا تنافراً قضى عليهما معاً. وهذا هو الفعل الاستنهاضي الذي تتصدى له هذه القصيدة. ولن نتوقع منها النجاح لأنها ليست ميثاق عمل سياسي ولكنها فحسب صرخة حياة تحاول جلب (الصوت) وتوظيفه، ولكن بعد أن تكشف عن القبح والزيف.

وبما أننا أمام قصيدة طويلة تتكون من خمسة وعشرين مقطعاً مزدوجاً فإننا ـ إذن ـ أمام معان فرعية يفرزها كل مقطع على حدة، وأمام معنى كلي يفضي إليه النص. ولن نشغل أنفسنا بالمعاني الفرعية لأنها تنبىء عن نفسها وتكشف أبعادها بمجرد القراءة، ولكننا قد نستعين بهذه المعاني الفرعية لنغزل منها نسيج الدلالة الكلية، ولنكشف عمّا لم يقله النص، ولكنه أسّس له وتوجّه نحوه وأفضى إليه كدلالة نصوصية.

والنص يتحرك على بعدين في بنيته الدلالية الناتجـة عن علاقات الفروع بالكل وهما بعد (القبح والزيف) الذي يفضحه النص، ثم بعد (الصوت). وسنقف عندهما وقفات استكشافية فيما يلحق من قول.

2.3 ـ يدخل النص من بدايته في لعبة الفضح من جهة، والإفصاح من جهة ثانية، حيث التعبير يتضمن الإدانة، وهذه صورة

للمسخ الذي تتواجه معه القصيدة:

والـلابسون ثياب من قد فصلت تلك الثياب لهم
بدون إشارة، أو رغبة يتربصون ليملأوا
الحجرات
والأحواش بالبُهم المسخرة المجيبة للحداء . . .
مطأطئي
الهامات، تعلك، ثم تلفظ في زفير من فتات
الصمت
آلاف المطاعن . . . والطعين.

هؤلاء المتمثلون تمثلا ممسوخاً بلا صفات تميز وجـودهم البشري، فهم قد ستروا عريهم الجسدي بالثياب. لكن هذه الثياب (بدون إشارة) فهي مسخ يخلو من أي ميزة وبالتالي فهي بلا هوية. وهذه صفتها الحسيّة: اللاهوية. أما وجدانها المعنوي فهو مسخ آخر إذ إنها بلا (رغبة) أيضاً، فهي بدون إشارة وهي بدون (رغبة)، مما يجعل وجودها مواتاً كالعدم وهذا الوجود العدمي يفرز عينة بشرية ممسوخة هي هذه (البُهم المسخرة المجيبة للحداء) وهي تتمثل في هؤلاء (المطأطئي الهامات) الذين لفظتهم الحياة (في زفير من فتات الصمت).

وفي المقطع السابق على هذا نقرأ علة هؤلاء:

«المشتكون من الأنا . . .

. . .

والباركون على ضفاف شوارع النزوات».

هؤلاء المشتكون/الباركون يقعون في هامش النزوات خارج أحداث الحياة ومن ثم:

«تلتهم الرياح لقاحها من خلفهم
تتورم الأنات
بالأخرى التي شاخت مفاصلها. . .»

هنا (تتورم الأنات) وتشيخ مفاصل الأخرى، أما هم فباركون. منهم السكون والموات، وتبقى كل معالم الحياة متورمة تورماً شاخت به المفاصل.

وهذا التورّم وشيخوخة المفاصل تولّد عن مقطع سابق هو مطلع القصيدة وبدايتها حيث نشأت مفارقة بين (المكان) و(اللامكان) حيث يتراجع المكان ويلغي نفسه ليحل (اللامكان) محله:

طاب المكان
واللامكان تمددت أطرافه
وتشابكت أوصاله. . .
تجتر خلف لعاب فكيها
مكاييل الزمان على الزمان
وفي الزمان توحّدت أصوات أصهار السنين

(طاب المكان) وهذه طيبة يموت المكان فيها لأنه يتوقف بعد ذلك عن الفعل. إذ كل الأفعال التالية في النص منسوبة إلى (اللامكان) ومن هنا فإن النص يعلن مبكراً عن (موت المكان) ليحلّ محله اللامكان. والذي يطيب يموت لأنه يتوقف عن الفعل.

وبعد ذلك يأتي (اللامكان) حيث يتجسد كائناً حيّاً له أطراف تتمدد وأوصال تتشابك، وله فكّان يجتر بهما وبلعابهما كل مكاييل الزمان، ومن هنا فإن اللامكان يبتلع (الزمان) ويجتره مثلما أنه قد ألغى المكان وحلّ محله. وبهذا فإن القصيدة تبدأ بفضح القبح والإفصاح عنه، حيث يتسود (اللامكان) ملغياً بذلك المكان والزمان. وحينما يسيطر فهذا معناه أن النص يفصح عن عمليات الإلغاء والنفي لكل الأشياء التي نعهدها ذات فعل، ويطرح بدلاً عن ذلك أشياء هلامية تقتحم المشهد متجسدة وكأنها حيوان خرافي يشبه ليل امرىء القيس الوحشي المتمثل بحيوان ذي صلب يتمطى وينوء بكلكله بعد أن يردف بالأعجاز. وها هو (اللامكان) هنا يتمدّد ويتشابك ويجتر، وله أطراف وأوصال وفكّان ومن ثمة فإنه يلغي وينفي ويحل محل الكل إذ لا زمان ولا مكان.

هنا يتأسّس المطلع حيث يطلع النص علينا مفصحاً عن الإلغاء أولاً، ثم يضع أداة الإلغاء في موضع الفعل وصناعة الحدث، ويأتي (اللامكان) لكي يكون مجالاً للنص. وتجد القصيدة نفسها خارج الزمان والمكان، ويواجهها (اللامكان) ساعياً إلى ابتلاعها مثلما ابتلع الزمان وساعياً إلى إلغائها مثلما ألغى المكان. والعالم من حواليها هو عالم (اللابسون ثيابهم) ولكنها ثياب تكشف عن (العُري) أكثر مما تستره، ذلك لأنها ثياب (بدون إشارة) وبدون (رغبة) ومن ثم فهي مسخ وزيف، وأصحابها هم (الباركون على ضفاف شوارع النزوات). وهذا يخرج هؤلاء من دور الفعل ويجعلهم خواء ممسوخاً ليس إلاّ. وإذا خرجوا من الفعل فإنهم يخرجون خروجاً سبقهم إليه الزمان والمكان، وبذا تكتمل حلقة

الخروج والنفي والإلغاء. ويتوحّد اللامكان ـ بعَد ذلك ـ ليحتل مطلع القصيدة ومن ثم يحاصر ولادتها ويلاحق نموها. وإن كان هيدجر يقول (إن تاريخ الكلمات هو نفسه تاريخ الوجود)[13] فإننا هنا نجد النص مواجهاً باللاتاريخ، ومن ثم فإن الوجود في النص يتعرض للتهديد إذا ما كان بلا تاريخ وليس من شأن (اللامكان) إذا سيطر أن يفتح باباً للتاريخ، وهذا عينه هو المأزق الذي تفصح عنه القصيدة وتفضحه وتعلن عن القبح الذي يحاصر الجمال. فماذا يفعل النص ـ إذن ـ وقد وقع في الحصار؟

3.3 ـ إذا كانت القصيدة تفضح القبح والزيف، فإنها في الوقت ذاته تتورط بالوقوع في مصيدة هذا الزيف. فاللامكان قد صار هو مصدر الفعل والتصرّف بعد أن تجسد وتحكم في مطلع النص. ولذا فإن النص يتأزم منذ البداية وتتكشف من ذلك علة عنوان القصيدة (وتنتحر النقوش. . . أحياناً). وكأننا ـ إذن ـ أمام عليّة الانتحار وبعد إلغاء المكان وابتلاع الزمان لم يبق سوى انتحار النص.

وهذا لا يحدث عن غفلة أو جهل، بل إن النص يكشف عن (عليم) لا يصرح بصفته، وهذا ما نراه في التوشيح المقابل لمقطع (اللابسون ثيابهم) حيث نقرأ:

قد كان من يجري
من بعدهم يدري
بالدرب من فجر
لكنه يخفيه.

هنـاك إذن (درب) وهناك من يعـرف هذا الـدرب، ولكنه (يخفيه). وهو يخفيه لأن ذلك هو سر النص وروحه. ولا بدّ أن تكون الروح سراً. ولو تمّ كشف ذلك وإظهاره لانتهى النص عند المطلع مباشرة. ولكن عملية الإخفاء هي عملية (الإنشاء). ولن يكون النص إلاّ مـن هذه الوجهة، وجهة الإخفاء والإضمار وليس الكشف والإظهار.

من هنا يبدأ النص ـ إذن ـ وتبدأ الأسئلة. فما هو هذا الدرب؟ ومن هو ذلك الذي يدري به؟

هذا هو الصوت الذي تسعى القصيدة نحوه فإما أن تجده وإلاّ فالموت إذن.

والحق أن الشاعر يعيش منذ العام 1974 منتظراً هذا الصوت إذ سبق أن قال في مطلع قصيدته (رسوم على الحائط)[14]:

تجيئين قلتِ مع الغيم
قلتِ. . . تجيئين عند احتدام الرعود
وقلتِ. . . تجيئين عند المساء
وعند بداية كل صباح
وقلتِ. . .
وقلتِ. . .
وكان انتظار.

والإحالة هنا إلى (غائبة) فهي تغيب مثلما أن (الدرب) يتم إخفاؤه. وهناك ـ إذن ـ وجود ولكنه غائب وخفي. بينما الظاهر والجلي هو (اللا): اللامكان واللاوجود. أما (الدرب والغائبة)

فيظلان في الخفاء، بل إنهما ليمعنا في التخفي ويسعيان إليه. وعنه نقرأ في المقطع التاسع:

«العين ترخي هدبها خجلاً وينفرج الفم المحمر
عن لفظ تهتك... باحثاً عن مقود...، أو ساعد
يقوى على إمساكه كي يطلق الكلمات،
والكلمات
تمنع بعضها من أن يجاهر أو يبين».

هذه اللغة يصارع بعضها بعضاً لكي تمتنع عن الكشف والإفصاح ولكي تظل في الخفاء. وفي هذا الصراع تدخل اللغة في دوامة تبدأ من خجل العيون عن النظر، واحمرار الفم وتهتك اللفظ. ومن هذه الأفعال: الخجل والاحمرار والتهتك، وهي كلها ارتدادات نحو الداخل وتراجع عن المواجهة، تأتي الكلمات كي تمنع. والمنع هنا موجّه ضد الكلمات نفسها. فهي الفاعل والمفعول/الآمر والمأمور. ويتحقق حينئذ الإختفاء لأنه رغبة ذاتية للغة. ومن ثم تصبح وظيفة الكلمات ليس المجاهرة والإبانة ولكنها (الإخفاء)، ومن هنا صار (الدرب) خفياً والكلمات (خفية) والمخاطبة غائبة. ولكنها مع غيابها تكلمت حيث تردّد في النص جملة (قلتِ وقلتِ وقلتِ) فهي تتكلم من الغياب، والدرب يظهر من وراء الخفاء مثلما أن الكلمات تفعل في الخفاء.

من هنا يصح أن نقول إن الأفعال في الغياب وفي الخفاء هي الأفعال المؤثرة والمنتجة لأن النص هنا تولد من رحم الخفاء والغياب.

وفي رحم الغياب التقى الشاعر معها، وهو لم يلتق معها إلاّ بعد أن اكتشف أن السر في الخفاء، ولم يحدث ذلك في قصيدة (رسوم على الحائط) لأنه توهم أن النطق المتمثل في جملة (وقلتِ) وتكراراتها سوف ينتج عنه حضورها إليه، ولذا ظلّ ينتظر هناك، ولم يحدث شيء في ذلك النص، ولكنه جاء أخيراً كي يتعلم أن السر في الخفاء. وقبل هذه الحكمة الشعرية وتقبل هذا الحل الشاعري وآمن أن (الإختفاء) هو سر اللغة ومطلب الكلمات، حينئذ التقى معها لقاء العاشقين:

«أنا وأنت في خباء الخدر/قالوا
عاشقين/قد قُدّ قلب كليهما من جذع
باسقة العواطف، أصلها في العمق أما
فرعها/يعلو على أبصار من عرفوا/وكل
العارفين».

أما باسقة العواطف فهي التي قال عنها:

يا سدرة طالت
ونسمة طابت
حنت وما ارتابت
ميادة الأغصان

ولكن هذه لا يفصح عنها ولا تتكشف، ذاك لأن سرّها في اختفائها، والشاعر يدرك ذلك. ولذا قال:

«لا ضير إن شاعت
في الأفق أو سارت

سيرتنا وازدادت
من حولها الأقوال»

وهذه سرّ وحيد متفرد، سر للشاعر وحده، وهي سر لا شبيه له:

«ممهورة قسمات وجه حبيبتي
في كل رفة جفن أنثى
غير أن توحد النظرات
يفردها ويجعلها بلا شبه
ولا ند...
مهما يكن فيهن من خفر أو استحياء
فلا... لا يرتقين.

ما مثلها حلّت
في الأرض ما مرّت
وبعد ما ولدت
تلك التي ترقى».

هذه هي صاحبة السر التي لمَّا تزل في الغياب والإختفاء ولكن صفاتها تتكشف لنا واحدة تلو أخرى فهي:

أ ـ باسقة العواطف
ب ـ سدرة طالت
جـ ـ أصلها في العمق
د ـ فرعها يعلو على أبصار من عرفوا وكل العارفين
هـ ـ توحد النظرات يفردها ويجعلها بلا شبه ولا ندّ.

هذه العميقة من جهة والباسقة العالية من جهة أخرى، هي سدرة طالت، تتشابه مع غيرها من الإناث من خلال قسمات وجهها الممهورة في جفونهن، إلاّ أن لها نظرات تفردها وتميزها وتكسر التشابه وتلغيه، فتمعن حينئذ في الاختفاء لأن الصفات ما إن تبدأ بالتدليل والإشارة إليها حتى تتراجع عن التشبيه وتشرع بوصفها بالاختلاف والتفرّد. وبذا فإننا لن نستدل عليها بأدواتنا نحن إلاّ إن قرّر الشاعر الكشف عنها.

هنا دخل الشاعر في السر وتغلغل فيه فامتلكه وصار فيه ومنه، وقد عرف (الدرب) ولكنه ما زال (يخفيه)، وسيظل النص ما دام في الخفاء. ولكن هل سيستمر الشاعر ويصبر على لعبته الإبداعية هذه؟

يأتي الشاعر في المقطع الثالث والعشرين وكأنه قد فرح بالسر فرحاً بلغ غايته، وحينما بلغ الغاية أخذ يتجاوز حدّه، ويطل برأسه نحو عالم المادة المكشوف، وراح يعلن عن ضيقه بالسر المخفي، وكعادة البشر في طبعهم الحاد ورغبتهم بالإعلان عن فرحتهم ذهب الشاعر ليعلن أولاً ضيقه وفراغ صبره وضجره من تحمّل السر على عاتقه فقال:

ضاقت بنا الساحات
لا ظل لا واحات
والرمل في الواحات
نمشي على الأربع

هذه الحياة الخاصة بينه وبين السر المخفي تحوّلت إلى عبء

يضيق منه الشاعر، فقرّر في المقطع الرابع والعشرين أن يكشف سرّه وأن يعلن:

أحبيبتي... أحبيبتي... قلنا معاً: إنا نحب
فأوغرت كلماتنا كل الصدور
قلنا... نحب فأوغرت كلماتنا
قلنا... نحب فأوغرت...
قلنا... نحب
قلنا ببوح لا يلين.

هاه. لقد باح الشاعر ومحبوبته وأعلنا كشف المغطّى وفضحا السر. ولكننا نعرف من بداية النص أن الذي يكشف عنه ويفضح هو الزيف والقبح، أما الحب فهو يغطى مثلما تغطي الكلمات بعضها على بعض. واللغة تسعى إلى إخفاء نفسها وإخفاء الحب. وفي المقابل تأخذ بالكشف عن القبح والزيف. ولكننا هنا نجد أن الحبيبتين (الشاعر والقصيدة) يقدمان على فضح السر وإعلانه. ولذا فإنهما يقترفان إثماً جللاً في حق أنفسهما.

ومن يفعل ذلك فلا بدّ له من عقاب يعاقب به نفسه. وقد جاء العقاب الذاتي في المقطع الأخير حيث نقرأ ـ

طفنا نردّد حالمين... وكان يحدونا اليقين
وخطى رموش العين تكبو في طريق
السادرين/ويقطع الوقت المسجى
بالمناشير المريبة/تعصف الريح
السليطة... بالنثار على الوجوه... وعلى
الجبين.

عدنا مع الأحلام
نسترجع الأفلام
ونقذف الأقلام
ونمزق الأوراق

خرجوا من الحلم إلى اليقين. ومثل أي حلم ينتهي حينما يتحقق. والحلم إذا صار يقيناً ينتهي ونشرع في البحث عن حلم غيره. وانتهى حلم القصيدة بتحوّله إلى يقين. وانتهى سرّها بإعلان هذا السر. وهنا جاءتهم الريح السليطة لتدخلهم في إمرة (اللامكان) وها هي شهرزاد تنطق بالسر وتكشف عنه ويقتلها شهريار إذ لم يعد لديها سر يجري وراءه.

وهنا يقذف السادرون أقلامهم ويمزقون أوراقهم:

ونقذف الأقلام
ونمزق الأوراق

هذه الأقلام والأوراق هي مادة النص المنقوش، تلك المادة التي انكشفت بوصفها نقشاً أو نقوشاً مفضوحة، ولذا فإنها تنتحر جزاء وفاقاً لما اقترفته ضد نفسها من (خطيئة) تكفيرها بالانتحار الذي حان حينه. وهذه هي الأحيان التي تنتحر فيها النقوش حينما تفضح السر وتفصح عن الإختفاء، وكما يقول جوته:

على الشاعر أخيراً
أن يكره من الأشياء كثيراً
فلا يدع من القبيح فتيلاً
يحيا إلى جوار الجميل.

إما إن عاش القبيح إلى جوار الجميل، فإن الجميل سوف يضيع وينتهي ويتلاشى.

ومن هنا فإن قصيدة الحميدين هذه تعلن الحرب على حالة الانكسار الداخلي، حينما ينكسر النص ويضعف أمام الإغراء الحسّي وبريق الكشف والإعلان فيفضح سرّه، بينما دوره هو في فضح القبح والزيف ـ كما في مطلع النص ـ مع الاحتفاظ بحقّه في التسامي والتعالي. وإلاَّ فإن سمو السمو وعلو الإعتلاء هو في أن تنتحر النقوش، ليكون انتحارها لغة للغة وسراً للسر يفضح القبح من جهة، وينقل النص إلى عالم آخر أسمى وأرقى من عالم المادة ذي البريق والزيف. والانتحار هنا يكون انتصاراً ذاتياً للنص الذي يربأ بجوهره عن البقاء في الزيف وفي سطوة اللامكان. ينتحر ليذهب إلى المكان وإلى الزمان، وإلى اللابسين ثيابهم ليس بدون إشارة أو رغبة، ولكن مع الإشارة والرغبة حيث الجمال فوق القبح والحلم فوق الزيف، وتكون اللغة صوتاً يفعل وينتج. فإذا لم يكن الصوت فليكن الموت. وهذه أجمل وأقصى ما عاشه شاعر: لا جواب.

الهوامش

(1) سعد الحميدين: وتنتحر النقوش... أحياناً، دار شعر القاهرة 1991م.

(2) أحمد مطر: لافتات 3 ص 48.

(3) نزار قباني: الكبريت في يدي، ص 7. منشورات قباني، بيروت 1990م.

(4) أدونيس: الحصار 79.

(5) حمزة شحاتة: رفات عقل، جمعه عبد الحميد مشخص. تهامة، جدة 1980م.

(6) الاختلاف والمشاكلة مفهومان نقديان تمّ استقراؤهما عن النقد العربي ولقد وضعت في ذلك كتاباً بهذا العنوان سوف يصدر قريباً إن شاء الله.

(7) عن ياوس ومفهوم (أفق التوقّع) انظر:

P. Rice and P. Waugh (ed); Modern Literary Theory 83 - 90. Edward Arnold - London 1989.

R.C. Holub: Reception Theory 53 - 82. New Accents. Methuen London and New - York 1984.

(8) عن السياق الأكبر والأصغر انظر: عبدالله الغذامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى ص 90 جدة 1987م.

(9) أحمد كمال زكي: شعراء السعودية المعاصرون، التاريخ والواقع ص 16، دار العلوم، الرياض 1983م.

(10) سعد الحميدين: رسوم على الحائط، ص 101، دار الـوطن الرياض 1977م.

(11) السابق 45.

(12) جوته: الديوان الشرقي للمؤلف الغربي 73 ترجمة عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980م.

(13) عن ذلك أنظر عبد الرحمن بدوي: مدخل جديد إلى الفلسفـة، ص 262، وكالة المطبوعات، الكويت 1979 م.

(14) الحميدين: رسوم على الحائط 99.

ملحق

وتنتحر النقوش... أحيانا

شعر:
سعد الحميدين

وتعثرت خطوات رمش العين في قلب السحاب
وتشك في طرقاتها حفراً من الآهات
يتبعها زفير موجع الأضلاع/يركز فوق عرجون
قديم/.
طاب المكان/واللامكان تمددت أطرافه
وتشابكت أوصاله... تجترّ خلف لعاب فكيها
مكاييل الزمان على الزمان، وفي الزمان
توحّدت أصوات أصهار السنين.

/ ما عاد بالقادر
يمشي على الساتر
أو يرتجي الآخر
أن يرتدي زيُّهْ/

المشتكون من الأنا/خفُّوا يخضُّون الأماني
الرائبات، لتفرز الزِّبد المصفًّى/لذة للشاربين/
والباركون على ضفاف شوارع النزوات تلتهم
الرياح لقاحها من خلفهم تتورم الأنات

بالأخرى التي شاخت مفاصلها... كما ابيضت
شعيرات المثاني والمرابع في كؤوس البائسين.

/ تاهت أمانيهم
من خلف حاديهم
وليس من فيهم
يقوى على العصيان/

واللابسون ثياب من قد فصِّلت تلك الثياب لهم
بدون إشارة، أو رغبة يتربَّصون، ليملأوا
الحجرات،
والأحواش، بالبهم المسخرة المجيبة للحداء...
مطأطئي
الهامات، تعلك، ثم تلفظ في زفير من فتات
الصمت
آلاف المطاعن... والطعين.

/ قد كان من يجري
من بعدهم يدري
بالدرب من فجر
لكنه يخفيه./

مسكينة... جدباء، أخنى فوق هامتها ثقال
تجارب الأضداد في الساحات، يمرغهم سديم
الوحد... تحت رحى الهتاف... البارد المسموم
من دبق الطريق، البائس الوجهات في الظلمات

يَجْحِرُ، ثم يطوي قشرة الإخفاء فوق كل علامة
كي لا يبين.

/حامت حواليها
أوهام ماضيها
ما زال يؤذيها
بالقيل والأقوال/

هبت تجوس الأفق، ترقب من وراء نقابها
أرتال من هبّوا يبارون السهوب/وينشقون
... ويسعلون... ويعطسون... ونخالة
تستل في آنافهم/دود تمرغ من الطحين.

/تهوي عمائمهم
صرعى مساوئهم
حبلى مفاصلهم
بالزيف والتدليس/

النور يخبو كلما اقتربت عيون البوم/تحجل...
ثم تحجل/
في هروب مدبر يبدي قفاها قد توشى بالنقوش،
وبالحروف الصفر، تحفظ... ثم تلفظ...، ثم
تقرأ.
عندها يبقى ويفغر فاه... يرفع كفّه اليمنى/
ويتبعها
الشمال إشارة للسالكين.

/يا أيها الحادي
قدامك الوادي
هل تسمع الشادي
يتولد الألحان/

الوجد يرفل في جلابيب السعادة/يالها. دانت
له... بركت... تلامس جذره، وتذوب في
أعماقه.
تمتص ما قد كان مدخراً... كما نمل تقاطر،
واستدار على نثار/
من سقط أمتعة الرعاة الهائمين.

/حب على الطرقات
متعدد الحبات
قد بثّ في الساحات
كي يشبع الغرثان/

عجباً... تضم بحضنها نتفاً من الأمشاج تجمعها
وتحسب في تساو كل شاردة، وواردة...
تمد ذراعها في رعشة المبهور في نكد، ومن
شبح يشد وثاقه في عقدة تملى بأظلاف الهجين.

/قد مدّت الأعناق
والساق فوق الساق
وتوفر الترياق
من دونما: منة/

العين ترخي هدبها خجلاً، وينفرج الفم المحمر
عن لفظ تهتك... باحثاً عن مقود...، أو ساعد
يقوى على إمساكه كي يطلق الكلمات،
والكلمات
تمنع بعضها من أن يجاهر أو يبين.

/ تتلفت الأنظار
بحثاً عن الأقطار
والراعي، والبحار
كل يرى القطعان/

همم تجاوزت المناخات الصعاب، فعانقت
أعتابهم/دكّت، وتدرس موطن
الكلمات/تعرك تحت كعب حذائها المأفون
في صلف تفجر من قلوب لا تلين

/ يا سدرة طالت
ونسمة طابت
حنت، وما ارتابت
ميادة الأغصان/

تتلاحق الأنفاس/والهفي على الأنفاس
في جريانها خبباً/تحس بوقعها الظلمات
في ليل بهيم تومض النجمات خلف تلاله،
وتحدق النظرات صوب نصاله: فيعود يلهث
نفسه متلهفاً...
عجباً، أنأكل في حشاشة بعضنا مستسهلين.

/ نمشي وفي العينين
دمع على الخدين
والقلب في اللحدين
يتنفس الأحزان/ .

يأجوج... يسري/يعجز الحاسوب أن يحصي.
فيعرج يتكي/وعصاه في يمناه: يخطو خطوة،
وبنصف أخرى يرعوي، ويخور واليأجوج
يركض صوب ما يبغي، ويقبض، ثم يفتك
بالمتين.

/ الأرض قد ملّت
والريح قد شدّت
والحومة اصفرت
والناس في غفلة/

يا ريح ـ قال ـ أتشعرين بما على أكتاف
ماض/سالف/تتحدث الجدات عن
أوصافه...
ألوانه/أشكاله/في كل منعطف وحين!!
بالله قولي... قولي، ولا تتحرجين.

/ يتحدث الركبان
عن شيء كالشيطان
يشطر الإنسان
لا خوف لا رحمة/

عين مع الأخرى/تلاقحتا فأنجبتا/.
فتربعت كل المسافات. أصبحت بقعاً من
القصدير/يطويها الزمان/يلف داخلها،
وفي أمعائها كل العجائب، والخرائب
دون أن تبتل، أو تهوي على سفح مكين.

/تكومت كالصخر
في البحر أو في البر
من دون ما تضطر
لكنما الأقدار/

أهوى/وما زال الهوى خلفي/يعد ويحسب،
ثم يحسب/وأنا أعد/كلانا هائم
يحتار في حلبات ما يدنو إليه/يحسّه،
ويكاد يمسك منه لو... ما يشبه الشعرات،
ثم يفلت كالسهام الطائشات تئز من قرب
الجبين.

/أحبتي كنا
أيضاً، وما زلنا
نهوى مرابعنا
فهل لنا عودة؟/

أنا: وأنت، في خباء الخدر/قالوا
عاشقين/قد قدّ قلب كليهما من جذع
باسقة العواطف، أصلها في العمق أما

فرعها/يعلو على أبصار من عرفوا/وكل
العارفين.

/ لا ضير إن شاعت
في الأفق أو سارت
سيرتنا وازدادت
من حولها الأقوال.../

نستاف من روح الروائح ما يطيب، فلا يني.
حتى يجدد نفحة، ويطيب أخرى/يملأ الرحب
المفتت، ثم يقبضه، ويعجن كل فرع فيه/
يجلبه
إلى أخويه، يزجره قبيل أن يأتي...
يضاجع كل رائحة تزين.

/ أذهب بلا عودة
قد كنت في المدة
أرق من جدة
تحنو على الرضع./

ما بال قومي كلما حدقت في دربي، تفتقت
العيون لديهمو/أخذوا يجوسون المفازة/
يرفعون حواجز الأوهام... يتنسمون/رحيق
أزهار الطريق... يلوثون صبا الأماسي
بالسعال...
والداء الدفين.

/وتجوب في الساحة
للغبن مرتاحة
بالجور ملحاحة
شمطاء ملعونة/

يا مستجير بآخر: يكفيك مثلي/أنني
لما استجرت بصاحبي... أصغى إليّ،
بكى/فأبكاني... فكان بكاؤنا يرخي
على غلالة/ملتفة، لما تكشف وجهها زاد
الأنين.

/ما بالي لم أسأل
عن صاحبي الأول
أصبحت كالأشول
يسرىٰ... بلا يمنىٰ/

والعين أخرى/تحفر في جدار الأمس/ترسم
صورة أولىٰ... وترسم أختها، فإذا محتها
تمكث البصمات/ترسم نفسها
أخرى/فتعجب،
ثم تمحوها/يعود الرسم أكبر بازغاً يلتف فوق
الحاجبين.

/ لا بدّ أن أبقى
في موقعي الأرقى
حتى لو استلقى
في دربي: الحفار/

ممهورة قسمات وجه حبيبتي في كل رفة
جفن أنثى/غير أن توحد النظرات
يفردها ويجعلها بلا شبه، ولا ند...
مهما يكن فيهن من خفر أو استحياء
فلا... لا يرتقين.

/ ما مثلها حلّت
في الأرض ما مرّت
وبعدما ولدت
تلك التي... ترقى/

أحثو التراب على مواقع خطوها/في أحلك
الظلمات/تنبت خطوة أخرى، فأحثو جاهداً
/لا تمحي... تتوالد الآثار/لا أدري سوى إلاّ
«أنا» في بابها، فأقفل عائداً/أحثو أود بأنه لو.
لا يبين.

/ ومحوت بالكفين
اتبعتها الرجلين
كررتها تنتين
فتعاند الآثار/

قدر يشد وثاقه/
فنعزم أن نقطع أصله/
يتشدّد الفرع المقطع، يلتوي أخرى/يشد

على المفاصل/تكتوي الأوصال من صهد
السموم،
والظل أبعد ما يكون/فتجأر الأفواه بالحسرات
... بالآهات/تنصب خيمة من دون أعمدة...
ولا أوتاد/نمضي تائهين.

/ضاقت بنا الساحات
لا ظل لا واحات
والرمل في الراحات
نمشي على الأربع./

أحبيبتي... أحبيبتي... قلنا معاً: أنا نحب.
فأوغرت كلماتنا كل الصدور...
قلنا: نحب فأوغرت كلماتنا...
قلنا: نحب فأوغرت...
قلنا: نحب...
قلنا ببوح لا يلين.

/ الحب نطبعه
في القلب نرفعه
يسمو ونجعله
شعارنا الأزلي/

طفنا نردّد حالمين... وكان يحدونا اليقين
/وخطى رموش العين تكبو في طريق
السادرين/ويقطع الوقت المسجّى

بالمناشير المريبة/تعصف الريح
السليطة... بالنثار على الوجوه... وعلى
الجبين.

/عدنا مع الأحلام
نسترجع الأفلام
ونقذف الأقلام
ونمزق الأوراق/

٧/١١/١٤١١ هـ
٣٠/مايو/١٩٩١ م

فهرس المحتويات

ـ مقدمة 5

ـ الفصل الأول: ذاكرة النص/ ذاكرة الراوي 9

1 ـ تنوير 9

2 ـ ذاكرة الراوي 14

3 ـ ذاكرة النص 26

4 ـ الصيغ النمطية والنسق العضوي 51

ـ ملحق 67

1 ـ معلقة امرىء القيس 67

2 ـ معلقة طرفة 71

ـ الفصل الثاني: القصيدة والنص المضاد 79

1 ـ المختلف المضاد 79

2 ـ الجمانة والغواص 82

3 ـ اللؤلؤة المفقودة 87

4 ـ الكمال الناقص 90

5 ـ حضور الغياب 97

6 ـ انكسار الجرّة 100

- ملحق 105
1 - أنشودة المطر (السيّاب) 105
- الفصل الثالث: جماليات الكذب 113
1 - تكاذيب الأعراب 113
2 - الكلمة المشكلة (سؤال المصطلح) 113
3 - تشريح الحكاية 123
4 - كل شيء يتكلم 137
5 - التكاذيب بوصفها جنساً أدبياً 146
- الفصل الرابع: انتحار النقوش - الصوت أو الموت 159
1 - تنوير/أو/تعتيم 159
2 - أفق التوقّع/أو/قلب السحر على الساحر 162
3 - الصوت أو الموت 175

- ملحق 191
1 - وتنتحر النقوش... أحياناً (سعد الحميدين) 191

كتب أخرى للمؤلف

1 ـ **الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية**. النادي الأدبي. جدة 1985.

2 ـ **الموقف من الحداثة ومسائل أخرى**. دار البلاد. جدة 1987.

3 ـ **تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة**. دار الطليعة. بيروت 1987.

4 ـ **الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث**. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1987 (دار الأرض. الرياض 1991 طبعة ثانية).

5 ـ **الكتابة ضد الكتابة**. دار الآداب. بيروت 1991.

6 ـ **ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية**. النادي الأدبي. جدة 1992.

7 ـ **المشاكلة والاختلاف**. معد للنشر.





القصيدة والنص المضاد

ماذا عنّا نحن والقصيدة...؟ هذه القصيدة التي مارسنا الكتابة عنها وضدها منذ مجالس النابغة في عكاظ، ولم نتساءل قط عن قدرتنا او عجزنا عن الكتابة عن نصوص هي بمثابة الخيمة التي نأوي تحت أطنابها. ولم نتساءل عن نصوص كنّا نحن بعض ثمارها ولم نستفسر عن قدرة الثمرة على الحديث عن النواة وعن الشجرة.

وكنّا نزعم دوماً أننا نكتب من خارج النص ـ من فوق التجربة وبالتالي نوهم أنفسنا بأن أحكامنا ونظراتنا موضوعية ونقدية، ونرى أن هناك حاجزاً معرفياً يقوم بيننا وبين النصوص، وهذا الحاجز المتوهم أعطانا حسّاً بالطمأنينة جعلنا نعتز بأحكامنا ونثق بها، ونفترض أننا منفصلون عن النصوص المدروسة انفصالاً يكفي لحماية تصوراتنا من التلبّس بالمدروس او الانصياع له. ولربما حرصنا على التمرّد على النصوص والعدوان عليها إمعاناً منّا في إثبات انفصالنا عنها وكسر الانتماء المتبادل فيما بيننا.

هذه صفات الموضوعية المتوهمة.

وقد أسيء الحكم نتيجة لإساءة التصوّر. وكما ورد في الأثر الشريف:

«لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين» فالشعر هو صوتنا وهو كلمتنا وهو نحن.. هل ننفصل عن ذواتنا ونتحرر منها لكي نحكم عليها...؟

لقد صرت اتّجه شيئاً فشيئاً إلى استنكار هذا التوهّم بالانفصال، وصرت أرى ضرورة الانتقال من وهم الانفصال إلى حقيقة الاتصال، بل الإيغال في الاتصال من اجل تحقيق الكشف والاستبصار.

هذه خطوات في الدخول والغوص وفي الاستشكاف من الداخل. والدخول سياسة في الكشف وتعميقاً في التبصر والنظر.

المركز الثقافي العربي
ص.ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت ـ لبنان
ص.ب 4006 ـ الدار البيضاء ـ المغرب